

LIMBA ȘI LITERATURA ROMÂNĂ

Alina Ene

NICULESCU



Ghid de pregătire pentru
BACALAUREAT



Despre autor

Alina Ene a absolvit Facultatea de Litere a Universității București, secția română-franceză. De asemenea, este Licențiată în Drept a Facultății de Drept din București. În 2007, a obținut titlul de doctor în Științe Umaniste al Academiei Române. În prezent, este profesor de limba și literatura română, gradul I, la Liceul Bilingv „Miguel de Cervantes” din București. Din 2012 îndeplinește funcția didactică de Mentor. **Alina Ene** este autorul unor studii de folclor, precum *Roata vieții și Câte doruri am avut...*, apărute la Editura Mondoro, în 2008, și autor-coordonator al auxiliarelor didactice *Limba și literatura română. Teorie. Modele. Exerciții. Auxiliare pentru clasele a V-a, a VI-a, a VII-a și a VIII-a și Limba și Literatura Română. Evaluarea Națională. 40 de teste rezolvate după modelul MEN*, publicate de Editura NICULESCU în 2013. De asemenea, este autoarea lucrărilor *Limba și literatura română. BACALAUREAT. 90 de subiecte pentru proba scrisă după modelul MEN și Limba și Literatura Română. BACALAUREAT. 30 de variante pentru proba orală după modelul MEN*, publicate în 2014 de Editura NICULESCU.

811.135.1
E53

Alina Ene

LIMBA ȘI LITERATURA ROMÂNĂ

ghid de pregătire pentru bacalaureat

Evaluatori:

Prof. Dr. Viorica Avram, Colegiul Național „Grigore Moisil”, București
Prof. Dr. Rodica Bogdan, Colegiul Național „Mihai Eminescu”, București
Prof. Dr. Dorica Boltașu Nicolae, Colegiul Național „Iulia Hasdeu”, București
Prof. Laura Burcuș, Colegiul Național „Octav Onicescu”, București
Prof. Cristian Ciocaniu, Liceul Teoretic Bilingv „Miguel de Cervantes”, București
Prof. Dr. Mariana Gorczyca, Colegiul Național „Mircea Eliade”, Sighișoara, jud. Mureș
Prof. Elena Huian, Liceul Tehnologic „Ovid Caledoni”, Tecuci, jud. Galați
Prof. Cristina Lorincz, Liceul de Arte Plastice „Hans Mattis Teutsch”, Brașov, jud. Brașov
Prof. Marga-Magdalena Mara, Liceul Teoretic „Hristo Botev”, București
Prof. Anca Mogoș, Colegiul Național „Radu Negru”, Făgăraș, jud. Brașov
Prof. Dr. Camelia Mureșanu, Liceul Teoretic „Mihail Kogălniceanu”, Snagov, jud. Ilfov
Prof. Mihaela Mirela Vilcan, Colegiul Tehnic Feroviar „Mihai I”, București

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
ENE, ALINA

Limba și literatura română: ghid de pregătire pentru bacalaureat / Alina Ene. –
București: Editura NICULESCU, 2014
Bibliogr.
ISBN 978-973-748-804-6

811.135.1(075.35)
821.135.1.09(075.35)
371.279.8:373.5

© Editura NICULESCU, 2014

Adresa: Bd. Regiei 6D
060204 - București, România
Comenzi: 021-527.19.21 / 021-527.19.22 / 021-527.19.23 / 021-312.97.82
Fax: 021-312.97.83
E-mail: comenzi.scoala@niculescu.ro
Internet: www.niculescu.ro

Redactor: Liliana Scarlat
Tehnoredactor: Șerban-Alexandru Popină
Coperta: Carmen Lucaci

Tipărit la Tipografia GANESHA Publising House

ISBN 978-973-748-804-6

Toate drepturile rezervate. Nicio parte a acestei cărți nu poate fi reprodusă sau transmisă sub nicio formă și prin niciun mijloc, electronic sau mecanic, inclusiv prin fotocopiere, înregistrare sau prin orice sistem de stocare și accesare a datelor, fără permisiunea Editurii NICULESCU.

Orice nerespectare a acestor prevederi conduce în mod automat la răspunderea penală față de legile naționale și internaționale privind proprietatea intelectuală.

Editura NICULESCU este partener și distribuitor oficial OXFORD UNIVERSITY PRESS în România.
E-mail: oxford@niculescu.ro; Internet: www.oxford-niculescu.ro

ARGUMENT

Acest auxiliar încearcă să vină în sprijinul elevilor de clasa a XII-a și nu numai, prezentând aspecte esențiale ale evoluției literaturii române.

Având o structură tripartită (**Proză, Poezie și Dramaturgie**), lucrarea de față se dorește a fi un instrument complementar al procesului instructiv-educativ.

În vederea unei pregătiri complexe și eficiente a examenului de Bacalaureat, dar și a orelor de curs la clasele X-XII, cartea cuprinde: prezentarea epocilor și a curentelor literare ale căror trăsături esențiale sunt ilustrate în operele autorilor canonici, creionarea universului operei scriitorilor, prezentarea subiectului textelor epice și dramatice, argumentarea caracteristicilor speciilor literare impuse de Programa școlară (și pentru examenul de Bacalaureat), caracterizări ale personajelor din operele epice și dramatice, eseuri privind relația dintre două personaje, eseuri de tip paralelă între două opere lirice ale aceluiași autor sau ale unor autori diferiți, prezentarea temei și a viziunii despre lume în textele impuse prin Programă. Aceste aspecte multiple ale fenomenului literar vor da elevului, dar și profesorului care îl pregătește pentru orele de curs și pentru Bacalaureat un sprijin real în vederea pregătirii minuțioase a subiectelor propuse de Programa școlară și de examen: pentru abordarea textului literar la prima vedere (**subiectul I**) este necesară cunoașterea universului operei scriitorilor propuși spre analiză de acest auxiliar, iar pentru conceperea eseului literar (**subiectul III**) cartea de față încearcă să acopere o gamă largă de posibilități tematice.

Această lucrare se remarcă prin viziunea amplă, completă asupra fenomenului literar, prin rigurozitatea și claritatea demersului didactic, precum și prin originalitatea structurării materialului.

Autoarea

PROZA

BASMUL CULT

POVESTEA LUI HARAP-ALB

de Ion Creangă

I. UNIVERSUL OPEREI LUI ION CREANGĂ

II. ELEMENTE DE BASM POPULAR

III. ELEMENTE DE BASM CULT

IV. CARACTERIZAREA PERSONAJULUI HARAP-ALB

I. UNIVERSUL OPEREI LUI ION CREANGĂ

Ion Creangă este unul dintre clasicii literaturii române (*clasic* în sensul de reprezentativ, nu prin apartenența la curentul literar numit clasicism), alături de Mihai Eminescu, I.L. Caragiale și Ioan Slavici, *Povestitorul* prin excelență, a cărui operă literară se conturează în genul epic.

Acesta transfigurează artistic „copilăria copilului universal” și lumea satului tradițional într-o viziune clasică, plină de umor, în *Amintiri din copilărie*.

În *povestiri* (*Moș Ion Roată*, *Popa Duhu*, *Povestea unui om leneș*, *Inul și cămeșa*, *Acul și barosul*), care sunt parabole despre condiția umană sau anecdote istorice, autorul surprinde faptele din perspectivă anecdotică, criticând în subsidiar diferite defecte umane, remarcându-se astfel tendința moralizatoare.

Nuwelele precum *Moș Nichifor Coțcariul* valorifică șiretenia și volubilitatea populară într-un stil echivoc, care devine sursă a umorului.

În *basmele* *Povestea lui Harap-Alb*, *Povestea porcului*, *Dănilă Prepeleac*, *Povestea lui Stan Pășitul*, *Ivan Turbincă* sau în *poveștile* *Soacra cu trei nurori*, *Punguța cu doi bani*, *Capra cu trei iezi*, *Fata babei și fata moșneagului* se remarcă interferența realist-fantastic, o profundă viziune morală și caracterologică, umorul și oralitatea stilului.

II. ELEMENTE DE BASM POPULAR

Definiție:

Basmul este specia genului epic în proză, aparținând literaturii populare, creație anonimă, orală, colectivă și sincretică, în care întâmplări realiste se împletesc cu cele fantastice, punând în evidență personaje realiste sau înzestrate cu puteri supranaturale, ce reprezintă forțe ale binelui și ale răului aflate într-un conflict, din care ies întotdeauna învingătoare forțele binelui.

Caracteristicile operelor populare:

- **caracter oral** – creația se transmite prin viu grai, din generație în generație, circulând în variante;
- **caracter anonim** – nu mai este cunoscut numele creatorului;
- **caracter colectiv** – la finalizarea creației folclorice contribuie, de-a lungul timpului, mai mulți indivizi, care, preluând textul, îl îmbogățesc cu propria viziune artistică;
- **caracter sincretic** – la actualizarea creației populare contribuie mai multe arte: literatura, muzica, mimica și gestică etc.

Trăsăturile speciei basmului:

- creație epică în proză, de mari dimensiuni;
- **formulele specifice: formula inițială** („Cică a fost odată ca niciodată... într-o împărăție...”), care fixează cadrul spațio-temporal fabulos, introduce cititorul/ascultătorul în universul fantastic și sugerează faptul că naratorul nu își asumă adevărul faptelor prezentate; **formula mediană** („Căci cuvântul din poveste înainte mult mai este...”), prin care se menține trează atenția auditoriului; **formula finală** („Am încălecat pe-o șa...”) care face trecerea de la lumea fabuloasă a basmului la lumea reală a cititorului;
- prezentarea unor **acțiuni fabuloase** (de exemplu, eroul se dă de trei ori peste cap și se transformă în stană de piatră, călătorește de pe un tărâm pe celălalt, zmeul aruncă buzduganul cale de trei poște etc.);
- prezența unor **personaje realiste** (Făt-Frumos, fata de împărat) și **fantastice** (zmeii, calul năzdrăvan, pasărea măiastră);
- **forțe ale binelui** (Făt-Frumos...) și **ale răului** (zmeii...) aflate în **conflict**;
- **obiecte cu atribute supranaturale** (furca ce toarce singură, gresia care se transformă în munte, pieptănul care se transformă într-o pădure etc.);
- **cifre magice** (3, multiplii de 3, 7 etc);
- prezența celor două **tărâmur** (tărâmul „acesta”, al oamenilor, și tărâmul „celălalt”, al personajelor fantastice);
- **deznodământul fericit** care aduce triumful forțelor binelui;
- **motive literare specifice**: împăratul cu trei fii, lipsa (sau prejudiciul), interdicția, încălcarea interdicției, călătoria, probele, ajutoarele (adjuvanții), lupta, răsplătirea celor buni, pedepsirea celor răi, căsătoria;
- **elemente de vocabular popular**: cuvinte cu formă populară, expresii (locuțiuni) populare, regionalisme;
- **elemente de oralitate a stilului**: verbe și forme pronominale la persoana a II-a singular și plural, construcții în cazul vocativ, verbe la modul imperativ, interjecții, puncte de suspensie, exclamații și interogații, proverbe și zicători, formele pronominale -mi și -ți în dativul etic și diminutivele (ca mărci ale afectivității), plăcerea enumerației etc.

Elemente populare în *Povestea lui Harap-Alb*

1. Formulele specifice:

a. **Formula inițială:** „Amu cică era odată într-o țară...”

Chiar dacă este mai scurtă decât cea din basmul popular, lipsindu-i construcțiile apozitive ample, prin care este sugerat de obicei un timp fabulos, formula inițială conține coordonate specifice: **timpul**, un trecut nedeterminat (nu fabulos), sugerat de adverbul „odată” și de construcția „Și apoi, pe vremurile acele, mai toate țările erau bântuite de războaie grozave, drumurile pe ape și pe uscat erau puțin cunoscute...”; **spațiul**, într-o țară foarte îndepărtată: „Țara în care împărătea fratele cel mai mare era tocmai la o margine a pământului, și crăia istuilalt la altă margine”; dubitativul „cică” prin intermediul căruia naratorul sugerează că nu își asumă responsabilitatea pentru adevărul faptelor relatate.

Această formulă face posibilă ieșirea din realitate și pătrunderea în lumea ficțională și îl ajută pe cititor să accepte puternica convenție a basmului fantastic.

b. **Formula mediană:** „Căci cuvântul din poveste înainte mult mai este”, apare ca un element al ceremonialului narativ, prin intermediul căruia povestitorul sondează și încearcă să mențină trează atenția cititorului (ascultătorului).

c. **Formula finală** cuprinde motivul nunții și se află în relație de simetrie cu cea inițială, în sensul în care înlesnește trecerea înapoi, de la lumea ficțională la realitate. Acest lucru este posibil datorită prezenței naratorului la petrecere: „un păcat de povestariu fără bani în buzunariu” și prelungirii ospățului până în zilele noastre: „Și a ținut veselie ani întregi, și acum mai ține încă”.

2. Acțiuni fabuloase: Harap-Alb dă foc aripii de furnică și este ajutat să aleagă macul de nisip, Gerilă suflă și casa încălzită la incandescență se acoperă de promoroacă, Păsărilă se lățește de cuprinde Pământul în brațe sau se lungește până la Lună etc.

3. Personaje realiste: Harap-Alb, Spânul, Craiul, Împăratul Verde, dar și **înzestrate cu puteri supranaturale:** fata împăratului Roș se metamorfozează în pasăre, Sfânta Duminică se transformă în babă, calul năzdrăvan vorbește și zboară „ca vântul și ca gândul”, cerbul fermecat este „solomonit”, are o piatră în frunte care omoară orice ființă, Ochilă are un singur ochi cu care, dacă este deschis, nu vede nimic, dar dacă este închis îl ajută să vadă în măruntaiele pământului etc.

4. Conflictul dintre forțele binelui, reprezentate de Harap-Alb, Craiul, Împăratul Verde, Sfânta Duminică și cele ale răului, Spânul și împăratul Roș, din care ies învingătoare forțele binelui.

5. Obiecte și alte noțiuni cu atribute supranaturale: sabia și obrăzarul lui Statu-Palmă-Barbă-Cot, smicelele de măr, apa vie și apa moartă, munții care se bat în capete.

6. Cifra magică trei (și multiplii de trei): trei fii ai Craiului, trei verișoare, trei întâlniri ale lui Harap-Alb cu Spânul, trei smicele de măr dulce, trei probe la care tânărul este supus de Spân, șase probe la care îl supune împăratul Roș, nouă adjuvanți.

7. Motive specifice

Ion Creangă pornește de la modele populare, reactualizând teme și motive de circulație universală de mare vechime. Cercetătorii operelor sale au găsit asemănări între *Capra cu trei iezi* și un motiv din fabulele lui La Fontaine, între *Soacra cu trei nurori* și un basm armean, între *Punguța cu doi bani* și unele povești indiene, sau între *Povestea lui Harap-Alb* și *Omul fără barbă* a lui Emile Legrand, fără să fie însă vorba despre o legătură reală între aceste scrieri, pe care, cel mai probabil, Creangă nu le-a cunoscut.

În *Povestea lui Harap-Alb* apar motive care se regăsesc și în alte spații culturale:

- **motivul podului:** Craiul îi așteaptă pe cei trei fii la pod, spațiu simbolic, de trecere între două lumi: cea cunoscută, familiară adolescentului, în care are protecția tatălui, și cea necunoscută, nouă, în care va fi obligat să se descurce singur.
- **motivul labirintului:** Pădurea în care „se închide calea și încep a i se încurca cărările” mezinului, sugerează ideea de spațiu labirintic, enigmatic. Termenul „labirint” provine din egipteanul „*lope-ro-hunt*” (*palatul/templul de lângă lac*). În jurul anului 1840 î.Hr. egiptenii ajung, în campaniile lor de cucerire, în valea de la sud de „marele lac” Birket Quarum, unde va lua naștere, pe o suprafață uriașă, zona templelor funerare ale faraonului Amenemhat al III-lea, în al cărei centru se întindea un labirint gigantic de 3000 de culoare care făceau legătura între cele 12 temple principale și numeroasele temple secundare. Mai târziu, cretanii vor prelua termenul și îl vor folosi pentru labirintul din Knossos. Regele Midas (Minos) creează un spațiu greu accesibil în care închide Minotaurul, făptura himerică pe jumătate om. De aici, ideea de inițiere, sinonimă cu găsirea drumului până în centrul labirintului, unde apare revelația tainei, încriptate pentru neinițiați. Fiul cel mic al craiului din textul lui Creangă pătrunde în pădure și acesta este începutul inițierii. El va „rătăci” prin labirintul procesului de maturizare, sub numele de Harap-Alb, până în momentul în care va muri și va învia ca inițiat, ca bărbat.
- **motivul fântânii – al coborârii în fântână (în Infern):** Pe de o parte, fântâna și implicit apa sunt simboluri ale setei de adevăr, ale apetitului pentru cunoaștere și, fără îndoială, fiul de crai pornește într-o călătorie întru descoperirea unui nou orizont geografic, dar și spiritual. Pe de altă parte, coborârea în fântână trimite la un alt motiv recurent în literatură, cel al coborârii în Infern. Ghilgameș, regele sumerian, Eneas, din epopeea omonimă a latiniului Vergilius, Heracle, semizeul grec, chiar și Iisus, Dumezeul întrupat, călătoresc pe tărâmul celor morți, în încercarea de a desluși tainele „lumii de dincolo” și de a învinge moartea. Pentru tânărul din basm, coborârea în fântână reprezintă o etapă a procesului de inițiere, o moarte și o înviere rituală: „moare” copilul protejat de familie și „învie” sluga, ucenicul, cel care va trebui să-și croiască propriul destin. De altfel, în toate ritualurile inițiatice ale confreriilor bărbătești, cel care aderă la „misterele” tagmei trebuie să se lepede de identitatea de până atunci.

- **motivul jurământului cavaleresc:** Spânul îl obligă pe tânăr să jure pe ascuțișul paloșului că va accepta schimbul de identități, jurământ care face trimiteri la codul onoarei cavaleresti despre care amintesc operele medievale. Eroii epopeilor Evului Mediu pun mai presus de propria viață onoarea, cinstea și vitejia, atribute însumate simbolic în imaginea sabiei și reprezentate heraldic pe scut. Dovedind că aderă la codul mai sus amintit, Harap-Alb nu-și va dezvălui adevărata identitate, în ciuda tuturor încercărilor la limita morții la care va fi supus. Totuși, efectele promisiunii vor înceta la îndeplinirea condiției aparent imposibile: „Și atâta ai a mă sluji, până când îi muri și iar îi invie.”
- **motivul numelui:** Paradoxal, în aparență, eroul basmului scris de Creangă nu are nume până în momentul în care devine servitorul Spânului. Apelativele „mezinul” sau „fiul Craiului” fac trimitere la vârsta fragedă la care pleacă de acasă și la faptul că, până la întâlnirea cu antagonistul, el se află încă sub protecția părintească. Numele pe care i-l dă Spânul, Harap-Alb, sugerează atât originea sa nobilă cât și noul statut, cel de servitor, de ucenic. În societățile primitive băieții primeau nume doar la finalul perioadei de inițiere, acesta trimițând la calitățile dovedite în procesul de maturizare. La amerindieni, dacă tânărul dovedea curaj în lupta cu animalele sălbatice se numea „Marele Urs”, „Bizonul Alb”, dacă era iscusit în mânuirea arcului, devenea „Săgeata cea lute” și așa mai departe. Protagonistul basmului nostru primește nume la începutul procesului de inițiere și, apoi, un statut social nou, cel de mire și de împărat, la finalul acestui proces.

Existența acestor motive în opera lui Creangă este explicabilă prin aceea că izvorul principal al basmelor sale este folclorul românesc, unde ele circulă, așa cum circulă în literatura populară a tuturor popoarelor. Multe dintre ele au fost valorificate ulterior și în literatura cultă, devenind eposuri culturale.

- **Subiectul operei *Povestea lui Harap-Alb*** se conturează prin succesiunea de motive populare care se regăsesc și în lucrarea *Morfologia basmului* de V.I. Propp. Folcloristul rus a studiat un număr impresionant de basme și a ajuns la concluzia că, la fel ca în majoritatea creațiilor folclorice, în cazul basmelor există o schemă, un model prestabilit, pe care creatorul popular îl preia și apoi îl îmbogățește cu elemente originale, rezultate ale talentului și ale fanteziei sale.

- **Expozițiunea** este reprezentată de **formula inițială** (care cuprinde coordonata spațio-temporală) și de **motivul împăratului cu trei fii**.

- **Intriga** o constituie **motivul prejudiciului** (al lipsei): Împăratul Verde nu are moștenitori și, prin urmare, îl roagă pe fratele său, Craiul, să-l trimită „pe cel mai vrednic dintre nepoți, ca să-l lase împărat în locul său după moartea sa”.

- **Desfășurarea acțiunii** se conturează prin apariția unor motive precum:
 - **motivul mezinului:** dintre cei trei fii de împărat, cel mic este cel capabil să treacă proba podului;

- **motivul adjuvanților:** mezinul craiului cere cu modestie tatălui său să-i permită să-și încerce norocul și se dovedește milostiv cu Sfânta Duminică deghizată în babă. Ca urmare, primește ajutorul **Sfintei Duminici** care îi sugerează că în încercările prin care va trece va avea nevoie de „*calul, armele și hainele*” tatălui său de când a fost mire. În tradiția populară, nunta este unul dintre marile evenimente din viața omului, un rit de trecere de la adolescență la maturitate. De aceea, ipostaza de mire/mireasă este una simbolică, privilegiată, reprezentând deplinătatea forțelor tinereții. Așadar, preluarea de către fiul nevârstnic a atributelor tatălui reprezintă un avantaj pentru tânăr. **Calul năzdrăvan**, ales prin proba jăraticului, este un adjuvant aproape nelipsit în basmele populare și imaginea lui poate face trimitere la ipostaza cavalerului din Evul Mediu, care luptă întotdeauna alături de calul său, în numele onoarei și al dreptății.
- **motivul probei curajului**, la care Craiul își supune fiii. Eroul din basme este supus întotdeauna unor probe inițiatice, menite să marcheze trecerea între adolescență și maturitate. Este vorba despre transpunerea artistică a unor ritualuri specifice societăților primitive. În aceste societăți, băieții aflați în pragul maturității erau supuși unor încercări de-a lungul cărora trebuiau să dovedească că sunt pregătiți să devină membri activi ai colectivității. Cele mai multe încercări erau menite să le testeze curajul și priceperea în luptă, atribute necesare unor societăți de vânători. Înfruntarea cu un animal sălbatic nu putea lipsi, de aceea Craiul își întâmpină feciorii îmbrăcat în pielea de urs.
- **motivul interdicției:** craiul îi dă mezinului un ultim sfat înainte de a pleca la drum: „*în călătoria ta ai să ai trebuință și de răi și de buni*”, sugerând că va căpăta experiență numai dacă se va confrunta atât cu aspectele pozitive, cât și cu cele negative care definesc viața, dar instituie și o dublă interdicție: „*dar să te ferești de omul roș, iară mai ales de cel spân...*”
- **motivul călătoriei:** drumul de dimensiuni hiperbolice care în basme duce de pe un tărâm pe celălalt sau, în acest caz, de la un capăt la celălalt al pământului, reprezintă traseul inițiativ al maturizării, pe parcursul căruia tânărul capătă experiență, cunoaște locuri și obiceiuri noi, tipuri umane diferite, trăiește situații plăcute sau dificile și, la final, se dovedește vrednic de a se căsători și de a deveni împărat.
- **motivul încălcării interdicției:** Fiind încă prea tânăr, neexperimentat și naiv, fiul Craiului nesocotește sfatul părintesc și îl acceptă ca însoțitor pe Spân. Drept pedeapsă pentru încălcarea interdicției, mezinul devine slujitorul Spânului, care îi fură identitatea. Acesta este momentul în care eroul primește numele de Harap-Alb care, prin structura sa oximoronică, trimite, pe de o parte, la puritatea, inocența și originea nobilă a tânărului și, pe de altă parte, la statutul său inferior de servitor (ucenic).
- **motivul probelor** la care Harap-Alb este supus de Spân. Este vorba de cele trei probe: salata din grădina ursului, capul și pielea cerbului fermecat și pețirea fetei împăratului Roș.

Eroul fură salată din grădina ursului și răpune cerbul „solomonit” (vrăjit) care omoară pe oricine îi iese în cale cu piatra fermecată din frunte, asemenea Gorgonei Meduza.

Înfruntarea, chiar dacă indirectă, cu niște animale este o imagine obișnuită în ritualurile de inițiere a tinerilor din societățile arhaice. A răpune un animal puternic în luptă era o probă prin care cel supus inițierii dovedea curaj, iscusință și bărbăție. În plus, era vorba și de o dimensiune magică a vânătorii. Vânătorul și prada își amestecau simbolic sângele, ceea ce avea drept rezultat preluarea atributelor fiarei de către vânător, acesta devenind la fel de puternic, feroce etc.

În cazul lui Harap-Alb, vânătoarea este doar una simbolică, atâta vreme cât fură salata din grădina ursului și omoară cerbul în timpul somnului indus de licoarea pe care Sfânta Duminică le-o toarnă în adăpătoare. Ambele animale trăiesc într-un spațiu enigmatic-haotic: Pădurea ursului, Pădurea cerbului. Ambele sunt, posibil, ipostaze ale Haosului, care tulbură ordinea și echilibrul lumii „normale”. Pentru restabilirea echilibrului, ursul este adormit și apoi păcălit, iar cerbul „legat” în somn și ucis, spre cinstirea eroului și admirația lumii întregi.

Hotărârea protagonistului de a pleca în căutarea fetei împăratului Roș reprezintă încălcarea celei de-a doua interdicții și declanșează repetarea unora dintre motive. Astfel apar din nou: motivul călătoriei, cel al adjuvanților (furcile, albinele, Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Ochilă și Păsări-Lăți-Lungilă) și cel al probelor. Ajutat de noii prieteni, Harap-Alb trece cu bine de cele șase încercări pe care i le impune tatăl fetei: casa încălzită la incandescență, mâncarea și băutura în exces, separarea macului de nisip, ghicirea identității fetei și păzirea ei o noapte. Înainte de plecarea spre împărăția unchiului, fata propune o ultimă competiție între turturica ei și calul năzdrăvan, care trebuie să aducă trei smicele de măr dulce, apă vie și apă moartă de la munții care se bat în capete. Calul câștigă întrecerea prin vicleșug și personajele pleacă pe drumul de întoarcere.

- **motivul fetei care se îndrăgostește de peșitor:** „*ea fura cu ochii din când în când pe Harap-Alb, și în inima ei parcă se petrecea nu știu ce... dă, cum e omul când merge la drum cu dragostea alături*”. Apare frecvent în basmul popular, dar și în literatura cultă, așa cum se întâmplă, de exemplu, în romanul *Creanga de aur* al lui Mihail Sadoveanu, în care, între personajul principal, Kesarion Breb, și Maria, viitoarea împărăteasă a Bizanțului, se înfiripă o poveste de dragoste atunci când el este trimis să o peștească.

- **Punctul culminant** al basmului se suprapune motivului confruntării (al luptei) între bine și rău și celui al morții și al învierii:

- **motivul confruntării între bine și rău** este declanșat de faptul că fata îl deconspiră pe Spân, dezvăluind adevărata identitate a lui Harap-Alb. Confruntarea

- nu este una directă, prin luptă, deoarece Spânul îi taie capul eroului, îndeplinind condițiile jurământului și punând capăt perioadei de inițiere.
- **motivul morții și învierii.** Moare Harap-Alb, ucenicul, și învie, prin grija fetei și cu ajutorul smicelelor, apei moarte și apei vii, inițiatul, bărbatul matur, care s-a dovedit pregătit și vrednic de a se căsători și de a prelua tronul.
 - **motivul pedepsirii celor răi și al răsplătirii celor buni.** Spânul este ucis de calul năzdrăvan, după arhaica lege a talionului, iar protagonistul este răsplătit prin căsătoria cu fata împăratului Roș și prin preluarea tronului unchiului său.
 - **Deznodământul poveștii surprinde motivul nunții** noului împărat, la care sunt invitate toate personajele, dar și naratorul, nuntă fabuloasă care reprezintă și formula finală specifică acestei specii literare.

III. ELEMENTE DE BASM CULT

Creangă asimilează un fond folcloric, dar arta lui nu este a povestitorului popular care improvizează pe schema narativă preexistentă. Diferențele dintre basmul cult și cel popular ies la iveală la următoarele niveluri ale operei:

1. *Povestea lui Harap-Alb* este **un basm de autor**, nu este o creație anonimă.
2. Incipitul și finalul textului, reprezentate de **formula inițială și de cea finală**, prezintă **aspecte particulare**.

Formula inițială, așa cum am mai arătat, este mult mai concisă decât cea specifică textelor populare. Coordonatele spațio-temporale nu trimit către o lume fabuloasă, sintagma „*Amu cică era odată într-o țară*” configurând doar un spațiu-timp nedeterminat. Autorul păstrează totuși dubitativul „*cică*”, declinându-și responsabilitatea în legătură cu adevărul celor povestite.

Formula finală poartă, de asemenea, amprenta artei narative a humuleșteanului, delimitându-se de textul folcloric prin nota umoristică realizată prin **autoironie**: „*Și-un păcat de povestariu/Fără bani în buzunariu*” și **ironie**: „*Cine se duce acolo bea și mănâncă. Iar pe la noi, cine are bani bea și mănâncă, iară cine nu, se uită și rabdă*”, dar și prin **textul rimat**, în versuri sau în proză: „*Veselie mare între toți era, chiar și sărăcimea ospăta și bea!*”

3. Arta povestirii

Modul de a povesti al lui Ion Creangă devine de neconfundat datorită unor caracteristici precum: **a. ritmul rapid** al derulării întâmplărilor, **b. individualizarea acțiunilor și a personajelor prin amănunte** care particularizează și **c. tendința de a dramatiza acțiunea prin utilizarea frecventă a secvențelor dialogate**.

- a. Cititorul basmului este surprins de năvala întâmplărilor prezentate în **mod alert**, care îl țin cu sufletul la gură, în acea tensiune benefică

actului literar: „Atunci Păsărilă se deșiră odată și se înalță până la lună. Apoi, cuprinzând luna în brațe, găbuiește păsărica, mi ț-o înșfacă de coadă și cât pe ce să-i sucească gâtul.”

- b. Acest autor devine original prin **abundența detaliilor specifice**, prin insistența asupra aspectului particular, prin nuanțarea mișcărilor, a gesturilor și a vieții sufletești. În acest fel, personajele și acțiunea capătă individualitate. La povestitorul popular faptele și mai ales personajele sunt mai puțin reliefate. La Creangă apar amănunte sugestive care atrag atenția, de exemplu, asupra portretelor personajelor și asupra vieții lor sufletești, acestea fixându-se în memoria cititorului ca tipuri morale. În acest sens, figura lui Ochilă este magistral conturată: „Poate că acesta-i vestitul Ochilă, frate cu Orbilă, văr primare cu Chiorilă, nepot de soră lui Pândilă, din sat de la Chitilă, peste drum de Nimerilă. Ori din târg de la Să-l-cați, megieș cu Căutați și de urmă nu-i mai dați.” De asemenea sunt surprinse neliniștea, îngrijorarea, dilemele lui Harap-Alb în momentele de cumpănă: „Dragul meu căluț, la grea belea m-a vârat iar Spânul!... De-oiiu mai scăpa și din asta cu viață, apoi tot mai am zile de trăit. Dar nu știu, zău, la cât mi-a sta norocul!”
- c. O altă trăsătură a artei narative este **dramatizarea acțiunii prin intermediul dialogului**. La naratorul popular utilizarea dialogului este doar o opțiune între stilul direct și cel indirect. La Creangă acest mod de expunere are funcție dublă, ca în teatru. Prin dialog se dezvoltă acțiunea, relatarea capătă dinamism și sunt caracterizate personajele, în mod indirect, prin limbaj: „Na! Încaltea v-am făcut și eu pe obraz. De-acum înainte, spuneți ce vă place, că nu mi-a fi ciudă, zise Gerilă, râzând cu hohot. Ei, apoi!?... Voi, mangosiților și farfasiților de câte ori îi fi dormit în stroh și pe târnomată, să am eu acum atâția bani în pungă nu mi-ar mai trebui altă! Oare nu cumva v-ați face și voi, niște feciori de ghindă, fătați în tindă, că sunteți obraze suptiri?”

4. Fantasticul

În basmul popular fantasticul este antropomorfizat: personajele fabuloase se comportă, în general, ca oamenii, însă umanizarea lor este convențională, abstractă, fără particularități psihice ori sociale. Și în operele lui Creangă fantasticul este umanizat dar, la acest nivel, tipurile lui, diferențiate fizic și moral, au un comportament, o psihologie și un limbaj care amintesc de eroii din *Amintiri din copilărie*. Este vorba deci, despre o lume complet țărănească, humuleșteană. Calul năzdrăvan ori Sfânta Duminică se poartă omenește și vorbesc cu fiul craiului, folosind termeni și expresii populare și chiar zicători: „Ia, așa am amețit și eu, stăpâne, când mi-ai dat cu frâul în cap, să mă prăpădești, și cu asta am vrut să-mi răstorc cele trei lovituri. Vorba ceea: una pentru alta...”, „Ține minte ce-ți spun eu, că poate să ne mai întâlnim la vrun capăt de lume; căci

deal cu deal se ajunge, dar încă om cu om". Ca urmare, **caracteristică** lui Creangă este **localizarea fantasticului**. Prin detalii realiste, lumea fabuloasă coboară într-un plan de existență care poate fi localizat geografic și istoric.

5. Umorul

În *Povestea lui Harap-Alb* cititorul este fascinat de plăcerea cu care sunt relatate întâmplările. Autorul este o ființă jovială, cu umor, plină de vervă, căreia îi place să strânească veselie. Este vorba despre o altfel de notă comică decât cea din operele lui I.L. Caragiale. La acel scriitor extracarpătin, în opinia lui G. Călinescu, prin râs se încearcă îndreptarea unor tare ale societății. Comicul caragialesc ascunde întotdeauna o fațetă tragică, precum zeul Ianus, cel cu două fețe. Corupția, incultura, parvenitismul, demagogia conturează o lume tragică, care ignoră orice valoare, în care personajele sunt niște mecanisme stricate care repetă la nesfârșit gesturi stereotipe și ticuri verbale. La acest povestitor intracarpătin răul nu cangrenează lumea, nu se insinuează în așa măsură încât să nu poată fi anihilat. Spânul este și un dascăl al eroului, nu numai un stăpân, împăratul Roș este ținta glumelor și a farselor tovarășilor lui Harap-Alb, așa cum dracii din alte povești sunt reduși la ipostaze ridicole de blestemele unor copii. Lumea lui Creangă are capacitatea de a trece peste dificultăți, de a învinge răul prin râs și de a face haz de necaz. Este o lume care amintește de filosofia de viață a eroilor lui Rabelais: „Bois!” (Bea!) care însemna: vezi necazurile cu optimism, „adapă-te” de la toate izvoarele vieții, trăiește din plin, bogat, sau de cea a lui *Candide* al lui Voltaire: „Il faut cultiver son jardin!” („Cultivă-ți propria grădină!”): caută frumusețea și adevărul în lucrurile care te înconjoară, mulțumește-te cu puțin.

Sursele umorului în basmul în discuție sunt numeroase:

- **Fraze construite printr-o tehnică a așteptării**, care contrariază pentru că încep într-un fel și se termină într-un mod cu totul surprinzător: „Și cum ajung întră buluc în ogradă... care de care mai chipos și mai îmbrăcat, de se târâiau ațele și curgeau oghелеle după dânșii, parcă era oastea lui Papuc Hogeа Hogegarul.”
- **Zeflemisirea**: „Ai toată voia de la mine, fătul meu, dar mare lucru să fie de nu ți s-or tăie și ție cărările. Mai știi păcatul, poate să-ți iasă înainte vreun iepure, ceva... și popâc! M-oiu trezi cu tine acasă, ca și cu frate-tău...”, „tare mi-ești drag!... Te-aș vâri în sân, dar nu încapi de urechi”, „Dar n-aveți știință că înălțimea-sa este tata flămânzilor și al însetaților...” (despre împăratul Roș).
- **Ironia**: „Doar unu-i împăratul Roș, vestit prin meleagurile aceste pentru bunătatea lui cea nepomenită și milostivirea lui cea neauzită. Îl știu eu cât e de primitor și de darnic la spatele altora.”
- **Imprecăția** (blestemul) mascată printr-o urare: „Numai de nu i-ar muri mulți înainte! Să trăiască trei zile cu cea de alaltăieri!”

- **Utilizarea poreclelor și a apelativelor:** „Nu cumva să intrați înaintea mea unde ne-a duce omul țapului celui roș”, „Zău, nu șuguiești, măi Buzilă?”, Setilă, „prăpădenia apelor, fiul Secetei”, Păsărilă, „brâul pământului, scara cerului, ciurma zburătoarelor”;
- **Prezența diminutivelor cu valoare augmentativă:** „Atunci Gerilă suflă de trei ori cu buzișoarele sale cele iscusite...”
- **Citatele cu vorbe de duh:** „Dă-i cu cinstea, să piară rușinea”, „Fă bine, să-ți auzi rău”, „La unul fără suflet trebuie unul fără de lege”.

Umorul conferă originalitate și, prin el, universul lui Creangă capătă trăsături ușor de recunoscut, dar imposibil de reprodus, expresii ale felului de a fi al autorului.

6. Erudiția paremiologică

Acest povestitor prin excelență citează la tot pasul vorbe de duh, proverbe și zicători pe care le preia din tezaurul de înțelepciune populară, introducându-le în text prin expresia „vorba ceea”: „Apără-mă de găini, că de câni nu mă tem”, „Vorba lungă, sărăcia omului”, „Voinic tânăr, cal bătrân, greu se-ngăduie la drum”, „La plăcinte înainte, la război înapoi”, „Dă-mi, Doamne, ce n-am avut, să mă mir ce m-a găsit”.

Creangă este un „erudit” care știe să valorifice ceea ce în popor se numește „știința vieții”. Și, când este cazul, el o aduce ca argument prin citatea vorbelor potrivite. Este vorba despre o disponibilitate care îl apropie pe humuleștean de lumea antonpannescă și, din nou, de cea a lui François Rabelais.

7. Limbajul

Autorul folosește limba populară, termeni regionali, expresii, ziceri tipice și totuși nu copiază rostirea populară, ci o recrează, o toarnă în tiparele unei gândiri individuale, ale unei forme inconfundabile, care devine marcă a stilului său.

În plus, Creangă nu povestește indiferent, el se implică, participă sufletește, apreciază: „Da ia să nu ne depărtăm cu vorba și să încep a depăna firul poveștii”, „dar ia să mai vedem ce se petrece la masă după ducerea lui Harap-Alb”, „Dar iar mă întorc și zic: mai știi cum vine vremea? Lumea asta e pe dos, toate merg cu capu-n jos... poate-or izbuti să ieie fata împăratului Roș, poate nu, dar acum, deodată, ei se tot duc înainte și, mai la urmă, cum le-o fi norocul. Ce-mi pasă mie? Eu sunt dator să spun povestea și vă rog să ascultați.”

Acel „vă rog să ascultați” este o trimitere la auditoriul basmului popular, având același rol ca și mărcile oralității, acela de a crea, în scris, impresia de rostire orală.

Toată opera lui Creangă este marcată de oralitate, calitate particulară a stilului care, în *Povestea lui Harap-Alb* are ca surse: adresarea la persoana a II-a: „nu cumva să vă împingă Mititelul să intrați înaintea mea...”, „Tacă-ți gura, măi Gerilă!”, construcții în cazul vocativ: „De ce stai așa pe gânduri, luminate

1076135



crăișor?", „Harap-Alb, Harap-Alb! De nume ți-am auzit...", verbe la modul imperativ: „Stăi liniștit, uită-te drept în ochii mei și ascultă cu luare-aminte", interjecții: „Și odată pornesc ei, teleap, teleap, teleap", puncte de suspensie: „așa urs oștirea întreagă este în stare să o zdruncine...", exclamații și interogații: „Poate ți-i deșant de una ca aceasta? zise baba. Hei, luminate crăișor!", termeni populari, regionali: „să te înzilească", „gârbovă și stremțuroasă", „hobot", „ghi-joagă uricioasă", „cu smirțogul ista îți duc vergile", exprimare locuțională: „sameni a ave său la rărunchi", „dă navală asupra ursului", „mi-i de-a mirarea", „nu-mi vād lumea înaintea ochilor de necaz", „lumea asta ai purtat-o pe degete", dativul etic „Și odată mi ți-l înșfacă cu dinții de cap..." etc.

8. Proza rimată, construcțiile în versuri

Expresia rafinată a stilului autorului cult se evidențiază și în capacitatea de a comunica în versuri: „În înaltul ceriului/Văzduhul pământului/De la nouri către soare/Printre lună și luceferi/Stele mândre lucitoare" și de a crea rime în textul în proză: „Dar Harap-Alb ca de foc se ferea și, urmându-și calea înainte, la stăpânu-său le ducea", „Mă rog, nebunii de-a lui, câte-n lună și în stele, de-ți venea să fugi de ele. Sau să râzi ca un nebun, credeți-mă ce vă spun", „Și unde prisosește darul nu se mai bagă în samă amarul. Amar era să fie de voi, de nu eram noi amândoi. Și cu străjuirea voastră, era vai de pielea noastră."

IV. CARACTERIZAREA PERSONAJULUI HARAP-ALB

Personajul principal, eponim, al basmului cult *Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă este, în același timp, un personaj realist, nu unul fantastic, acel Făt-Frumos al creațiilor populare. El nu are puteri supranaturale și nu se confruntă în mod direct cu forțele răului care i se opun. Prin urmare, la o lectură superficială, unii cititori sunt tentați să creadă că toate reușitele sale se datorează adjuvanților și că protagonistul nu are trăsăturile unui erou veritabil. Este vorba însă doar despre o percepție de suprafață a tezei mult mai profunde pe care o susține basmul. Fiul craiului primește ajutoare prețioase (calul năzdrăvan, Sfânta Duminică, furnicile, albinele, cei cinci năzdrăvani) și reușește în ceea ce își propune, deoarece dovedește calitățile morale necesare unui viitor împărat.

Aceste calități ies în evidență de-a lungul poveștii prin intermediul mijloacelor de caracterizare directe și indirecte.

Bunătatea și spiritul milostiv sunt relevate, în mod direct, prin portretul moral făcut de alte personaje: „Fii încredințat că nu eu, ci puterea milosteniei și inima ta cea bună te ajută, Harap-Alb" (Sfânta Duminică), „Harap-Alb, fiindcă ești așa de bun, de ți-a fost milă de viața noastră..." (regina furnicilor), dar și prin intermediul limbajului: „Ține, mătușă, de la mine puțin și de la Dumnezeu mult" și al monologului interior: „Stă el oleacă și se sfătuiește cu gândul: «Să trec peste dânsule am să omor o mulțime... dar tot mai bine să dau prin apă... decât să curm viața atâtor găzuțițe nevinovate»".

Extrem de simțitor la criticile craiului: „făcându-se atunci roșu cum îi gotca, iese afară în grădină și începe a plânge în inima sa, lovit fiind în adâncul sufletului de apăsătoarele cuvinte ale părintelui său”, tânărul îi cere cu modestie: „Dă-mi voie ca să mă duc și eu pe urma fraților mei; nu de alta, dar ca să-mi încerc norocul” să încerce și el, și cuvintele pe care le rostește în continuare sugerează determinare și ambiție în realizarea scopului propus: „Îți făgăduiesc dinainte că, odată pornit din casa d-tale, înapoi nu m-oiu mai întoarce, să știi bine că m-oiu întâlni și cu moartea în cale.”

După ce trece cu succes proba podului, tatăl intuiește că mezinul are spiritul necesar unui viitor împărat („Mergi de-acum tot înainte, că tu ești vrednic de împărat”), așa cum prorocise, de altfel, și Santa Duminică: „Puțin mai este, și ai să ajungi împărat, care n-a mai stat altul pe fața pământului așa de iubit, de slăvit și de puternic... pentru că ție a fost scris de sus să-ți fie dată această cinste.”

Gestul din momentul despărțirii de crai „apoi sărută mâna tatălui său” dovedește respectul pe care i-l poartă, iar portretul moral realizat prin autocaracterizare sugerează încercarea fiului de a ține cont de sfatul părintesc: „Din copilăria mea sunt deprins a asculta de tată, și tocmindu-te pe tine, parcă-mi vine nu știu cum...” Mai târziu, își asumă greșeala de a fi încălcat interdicția legată de omul spân: „Sfânt să fie rostul tătâne-meu, că bine m-a învățat! Așa-i că, dacă n-am ținut samă de vorbele lui, am ajuns slugă la dârloagă...”

În relația cu Împăratul Verde se arată a fi demn de admirație: „Să am eu o slugă așa de vrednică și credincioasă ca Harap-Alb, aș pune-o la masă cu mine, că mult prețuiește omul acesta” și din postura de slujitor al Spânului va încerca să urmeze mereu calea cea dreaptă, precum emirul ce pleacă prin pustiu la Mecca: „Mulți crai și împărați îi ieșeau înainte... și care dincotro îl ruga... pentru asemenea odoare. Dar Harap-Alb ca de foc se ferea și, urmându-și calea înainte, la stăpânul său le ducea.”

Toate aceste calități conturează, după modelul basmului popular, un prototip, o proiecție în lumea ficțională a idealurilor de bine, frumos și adevăr ale oamenilor din realitate. Totuși, *Povestea lui Harap-Alb* nu este numai atât, ci și imaginea unui periplu al maturizării de-a lungul căruia eroul parcurge mai multe etape: **mezinul craiului, sluga-ucenic Harap-Alb și împăratul-mire.**

Plecând la drum, fiul craiului este foarte tânăr și naiv, imagine conturată prin portretul moral făcut de narator: „Fiul craiului, boboc în felul său la trebi de aieste, se potrivește Spânului și se bagă în fântână, fără să-i trăznească prin minte ce i se poate întâmpla”, dar și prin caracterizarea indirectă prin limbaj: „Fiindcă mi-au mai ieșit până acum înainte încă doi spâni... apoi mai-mi vine a crede că aiasta-i țara spânilor...” Tinerețea și lipsa experienței în cele ale vieții sunt scoase în evidență și pe parcursul încercărilor la care este supus, când se plânge deseori calului sau Sfintei Duminici: „Spânul vrea să-mi răpuie capul cu orice preț. Și de-aș muri mai degrabă, ca să scap odată de zbucium; decât așa viață, mai bine moarte de o mie de ori.”

Că este vorba despre o călătorie inițiatică o sugerează și faptul că, până la întâlnirea cu Spânul, mezinul nu are nume. La început este doar „luminate crăișor”,



apelativ care trimite la originea nobilă și la vârsta fragedă, și „fiul craiului”, aflat sub protecția și în grija părintelui său. Odată plecat la drum el trece podul, părăsește spațiul-cuib, cunoscut, și intrarea în pădurea-labirint reprezintă începutul inițierii. De altfel, personajul se pregătise pentru perioada de inițiere, preluând atributele tatălui prin intermediul straielor și al armelor acestuia de când fusese mire, renunțând astfel la fosta lui identitate.

În acest context, Spânul nu reprezintă doar imaginea antagonistului, a forței răului cu care protagonistul basmului intră în conflict, cel care fură identitatea fiului de crai prin vicleșug, ci și imaginea maestrului care îl însoțește pe aspirant pe calea tainică a inițierii. De altfel, acest statut este sugerat de calul năzdrăvan: *„Și unii ca aceștia sunt trebuitori pe lume câteodată, pentru că fac pe oameni să prindă la minte...”* În plus, Spânul este cel care îl închide pe tânăr în fântână, un spațiu clausturant și întunecat, amintind de perioada de reclusiune și de meditație cu care începe transformarea celui supus inițierii în majoritatea ritualurilor de acest fel. Intrarea în fântână mai semnifică, prin simbolul apei, și setea de cunoaștere a tânărului, dar și moartea rituală a profanului și învierea rituală a ucenicului, căruia Spânul îi dă numele oximoronic de Harap-Alb, care semnifică statutul său de slujitor, dar și originea nobilă și inima curată, condiția purității trupesti și sufletești fiind indispensabilă în orice act ritualic.

Relația stăpân-slugă are și ea o semnificație simbolică, atâta vreme cât personajul principal se pregătește pentru a deveni împărat. În lumea ideală a basmului, viitorul conducător trebuie să cunoască din proprie experiență modul în care trăiesc supușii săi, pentru a le înțelege necazurile și problemele.

Ca în orice proces de inițiere, Harap-Alb va fi supus unei serii de probe, menite să-i scoată în evidență calitățile. Este vorba, în primul rând, de cele trei probe la care îl supune Spânul: salata din grădina ursului, capul și pielea cerbului fermecat și pețirea fetei împăratului Roș. Înfruntarea, chiar dacă indirectă, cu niște animale, este o imagine obișnuită în ritualurile de inițiere a tinerilor din societățile arhaice. A răpune un animal puternic în luptă era o probă prin care cel supus inițierii dovedea curaj, iscusință și bărbăție. În plus, era vorba și de o dimensiune magică a vânătorii. Vânătorul și prada își amestecau simbolic sângele, ceea ce avea drept rezultat preluarea atributelor fiarei de către vânător, acesta devenind la fel de puternic, feroce etc. În cazul lui Harap-Alb, vânătoarea este doar una simbolică, atâta vreme cât fură salata din grădina ursului și omoară cerbul în timpul somnului indus de licoarea pe care Sfânta Duminică le-o toarnă în adăpătoare. Este vorba de motivul „legării” animalului, care apare și în colindele românești. „Junele” pleacă din sat (spațiu ordonat, cultivat) la munte (spațiu, sălbatic, „haotic”) pentru a vâna animalul (leul, cerbul) care produce stricăciuni și amenință cu ipostaza sa haotică lumea ordonată din vale. Animalul îl roagă să nu îl ucidă, ci să-l lege: *„Nu mă voinic săgetară/Mai bin' leagă-mă-n cureauă/Și mă du pe ulicioară...”*, imagine care face trimitere la eroul civilizator (zeul) care, în miturile

cosmogonice supune, învinge făptura haotică, în încercarea de a pune ordine în Haosul primordial și de a crea lumea. Confruntarea astfel soluționată aduce junelui prestigiu și recunoaștere publică: „*Cel băiat a fost băiatu/Ce ducea leul legatu/L-a legat nevătămatu/Și-n curea neagră băgatu...*”

În *Povestea lui Harap-Alb* este vorba de o altă „legare”, cea prin vrajă (licoare), care induce somnul. Ambele animale cu care trebuie să se confrunte eroul trăiesc într-un spațiu enigmatic-haotic: Pădurea ursului, Pădurea cerbului. Ambele vor fi „legate” de Sfânta Duminică și învinse apoi de Harap-Alb.

Pețirea fetei împăratului Roș este o etapă necesară în drumul maturizării, care duce spre căsătoria din final. Aceasta pentru că inițierea lui Harap-Alb nu este doar în vederea preluării tronului, ci și în vederea căsătoriei.

În spațiul tradițional, nunta este unul dintre marile evenimente din viața satului și moment de trecere de la tinerețe la maturitate. Doar cel care se dovedește vrednic de a deveni „capul familiei” poate să facă acest pas.

Până și cucerirea fetei descrisă ca o „farmazoană cumplită”, capabilă să se metamorfozeze în pasăre, este tot o imagine a eroului civilizator care învinge Haosul. Împăratul Roș îl va supune pe erou și pe însoțitorii săi năzdrăvani la șase probe, pe parcursul cărora vor trebui să-și dovedească vrednicia, curajul, priceperea, istețimea.

Finalul perioadei de inițiere este marcat, ca și începutul, printr-o moarte și o înviere simetrică. Moare ucis de sabia tatălui său, pe care îi jurase credință Spânului, sluga, ucenicul și învie mirele împărat, inițiatul, investit cu aceste atribute tot prin puterea paloșului, simbol cavaleresc: „*Dormei tu mult și bine... de nu eram eu, zise fata împăratului Roș, sărutându-l cu drag și dându-i iar paloșul în stăpânire.*” Căci imaginea eroului din basm trimite și la cea a cavalerului medieval pentru care sabia (curajul) și onoarea (respectarea jurământului) sunt cele mai importante atribute. Harap-Alb jurase pe ascuțișul sabiei că va fi sluga Spânului și, în niciun moment, oricât de primejdios, nu îi trece prin cap să-l deconspire pe Spân, încălcându-și astfel cuvântul dat.

Trimiterile la motive și imagini similare din literatura universală pot continua. Astfel, Harap-Alb în slujba Spânului seamănă cu Hercule și cele 12 „munci” în slujba lui Euristeu, trimiterea eroului peste mări și țări și însoțirea lui cu făpturi năzdrăvane trimite la expediția lui Iason în căutarea Lânii de aur din Colhida, cerbul fermecat la Gorgona Meduza, coborârea în fântână la coborârea în Infern a lui Eneas sau a regelui Ghilgameș, încercarea labirintului la Tezeu și la victoria lui asupra Minotaurului și așa mai departe.

Totuși Harap-Alb rămâne creația lui Ion Creangă și se individualizează la fel ca întreaga operă a marelui povestitor, prin amprenta inconfundabilă de umor, de rostire humuleșteană și paremiologică, prin extraordinara legătură emoțională pe care o stabilește cu cititorul.

POVESTIREA

HANU-ANCUȚEI

de Mihail Sadoveanu

- I. UNIVERSUL OPEREI SADOVENIENE
- II. *HANU-ANCUȚEI* – structură și semnificații
- III. *HANU-ANCUȚEI* – apartenență la specia povestirii

I. UNIVERSUL OPEREI SADOVENIENE

În legătură cu aspectul monumental al operei lui Mihail Sadoveanu, Garabet Ibrăileanu afirma încă din 1923: „*Literatura domnului Sadoveanu are amploarea... literaturii întregi a unui popor, ca și cea populară.*”

Creația sadoveniană traversează aproape un veac de literatură română, de la începutul de secol XX, în care se manifestă curentul sămănătorist și cel poporanist ca prelungiri ale clasicismului și ale romantismului, la perioada interbelică, epoca marelui roman realist, dar și a celui modern (în conștiința vremii trăiau Zola, Flaubert, Turgheniev, dar și Kafka, Joyce) sau la momentele de profunde frământări ideologice și politice de după cel de-al Doilea Război Mondial.

Prin urmare, Sadoveanu se va evidenția ca individualitate plurivalentă, un realist cu viziune romantică și un romantic care se apleacă asupra detaliilor, în manieră realistă, având „*realismul unui Balzac și melancolia unui romantic*”. (George Călinescu)

Marile teme ale creației sadoveniene

1. TEMA SOCIALĂ („Oamenii”)

Sadoveanu surprinde în operele sale trei dimensiuni sociale: **viața țăranului (satul), atmosfera târgului de provincie și ocupații (meșteșuguri) arhaice care impun izolarea.**

Viața țăranului este surprinsă în texte precum: *Dureri înăbușite, Crășma lui moș Precu, O istorie de demult, Bordeienii, La noi în Vișoara*. Acestea surprind, în manieră poporanistă, retragerea țăranilor din fața civilizației, sentimentul dezrădăcinării și cel al alienării. Satul este văzut într-un continuu proces de sărăcire a țăranului ce se confruntă cu administrația și cu boierii. Ca urmare, apar și diferite forme ale protestului: ca luptă violentă, ca haiducie sau ca izolare în sânul naturii în încercarea de a conserva puritatea și umanitatea.

Atmosfera târgului de provincie este una sumbră, configurând sub un cer cenușiu un univers închis, sufocant, un loc al pierzaniei, în stilul poporaniștilor care opuneau satului, tradiției, primele semne ale modernității. Astfel, în oraș se consumă destinele tragice ale familiilor burgheze rapace, înecate în prejudecăți,



cu o existență ștearsă, în care spiritul aspiră către altceva, încearcă să se salveze, dar sfârșește tragic. Așa se întâmplă în *Cazul Eugeniței Costea*, *Apa morților*, *Floare ofilită* sau *Locul în care nu s-a întâmplat nimic*.

Ocupații (meșteșuguri) arhaice care impun izolarea. Cea mai interesantă categorie de personaje sadoveniene este a celor pe care ocupațiile le obligă la izolare. Acestea nu reprezintă țăranul tipic din literatura română, personaj colectiv, lucrător al pământului, ci individualități. E vorba despre pădurari, vânători, pescari, oieri, călugări, zodieri, negustori, fântânari, care practică meșteșuguri arhaice, după reguli din veșnicie și se opun civilizației, neavând încredere în „drăcoveniile” moderne precum ceasul, trenul, telegraful etc. Trăind izolați în sânul naturii, ei au o relație directă, nemijlocită cu Universul, reușind astfel să deslușească semnele cerului, ale zodiilor, ritmurile cosmice ancestrale: Vitoria Lipan din *Baltagul* deslușește semne și vise premonitorii, pădurarul Peceneaga din *Noaptea de Sânziene* este poftit la sfatul animalelor din Codrul Borzei, cărora le înțelege graiul, moș Leonte Zoderul din *Hanu-Ancuței* citește în cartea cerului destinele oamenilor.

2. ISTORIA („Timpul”)

Paseismul (întoarcerea spre trecut, în încercarea de a refuza prezentul și modernitatea), trăsătură a curentului sămănătorist, se remarcă în opera acestui scriitor considerat a fi creatorul romanului istoric românesc.

Sadoveanu evocă istoria Moldovei creionând două mari epoci: **perioada arhaică**, învăluită în mit, în care primele semne ale creștinismului îi alungă în Muntele Ascuns pe vechii Decenei, magi și preoți ai religiei lui Zalmoxis (*Creanga de aur*) și **perioada istoriei documentare**. Aceasta din urmă surprinde figuri istorice și legendare de-a lungul a trei secole: secolul al XV-lea, dominat de copleșitoarea personalitate a lui Ștefan cel Mare (*Frații Jderi*), secolul al XVI-lea, înviind vremea lui Ioan-Vodă cel Viteaz (*Șoimii*, *Nicoară Potcoavă*) și secolul al XVII-lea al lui Ștefan Tomșa, Vasile Lupu sau Duca-Vodă (*Neamul Șoimăreștilor*, *Zodia Cancerului sau vremea Ducăi-Vodă*).

În toate aceste opere timpul are întotdeauna două dimensiuni care se împletesc și se confundă adesea: pe de o parte, timpul obiectiv, istoric, măsurabil, pe de altă parte, Marele Timp, înghețat în clipa eternă prin ciclicele ritmuri cosmice și prin păstrarea tradițiilor și a obiceiurilor.

3. NATURA („Spațiul”)

Natura, componentă esențială a tuturor operelor sadoveniene, romane istorice, povestiri romantice și cărți de înțelepciune, apare ca temă dominantă în texte precum: *Împărăția apelor*, *Țara de dincolo de negură*, *Valea Frumoasei*, *Nada Florilor*, *Ostrovul Lupilor* etc.

În manieră eminesciană, natura este prezentată ca un spațiu privilegiat, protector, păstrător al energiilor nealterate ale universului, în care omul regăsește puritatea începuturilor. De la grindurile Deltei până la înălțimile Călimanilor, autorul ascultă simfonia ei, sub imperiul celor două pasiuni ale sale: vânătoarea

și pescuitul. Percepția este una cosmică și magică. Realitatea și visul se împletesc... Un spațiu surprins sub mereu egala lumină a soarelui, un spațiu al detașării apolonice de zgomotele vieții, al meditației și al poveștii...

„Scriitor român carpatin” (George Călinescu), Sadoveanu învâluie cititorul cu lirismul său copleșitor. Rostirea arhaică și regională, mustoasa expresie populară curg cu greutate și culoare de miere în urechea cititorului avizat, cuvântul trece dincolo, către lumea unde se ascunde soarele la apus.

II. HANU-ANCUȚEI – structură și semnificații

Operă de maturitate, publicată în 1928, *Hanu-Ancuței* reprezintă o sumă a temelor, a motivelor și a tipurilor de personaje pe care Sadoveanu le-a creionat de-a lungul întregii sale cariere artistice.

Din punct de vedere compozițional, textul este o „poveste în ramă” sau cum o numesc francezii, „un conte à tiroirs”, realizată prin tehnica inserției. Tradiția acestui tip de povestire este foarte veche, mergând în timp până la textul celor *O mie și una de nopți* din folclorul arab. În Europa va face istorie în zorii Renașterii prin faimosul *Decameron* al lui Giovanni Boccaccio și prin *Povestirile din Canterbury* ale lui Geoffrey Chaucer. Nici în literatura noastră tehnica nu este nouă, regăsindu-se în unele dintre cele mai vechi scrieri românești, precum *Istoria ieroglifică* a lui Dimitrie Cantemir. Sadoveanu însuși a mai utilizat-o, înainte de *Hanu-Ancuței* în *Povestea cu Petrișor* sau în *Cocostârcul albastru*.

Hanu-Ancuței este alcătuit din 10 povești, cifra magică a perfecțiunii în viziunea lui Platon (*Iapa lui Vodă* – narator comisul Ioniță, *Haralambie* – narator călugărul Gherman, *Balaurul* – narator moș Leonte Zoderul, *Fântâna dintre plopi* – căpitanul Neculai Isac, *Cealaltă Ancuță* – Ienăchiță Coropcarul, *Județ al sârmanilor* – ciobanul Constandin Moțoc, *Negustor lipsan* – negustorul Dămian Crișor, *Orb sărac* – orbul Constandin, *Istorisirea Zahariei Fântânarul* – Lița Salomia și Zaharia), în care sunt relatate 9 întâmplări, la care se adaugă povestea ramă, inclusă în textul *Iapa lui Vodă*. Asemănarea cu *Decameronul* este evidentă atâta vreme cât acesta cuprinde 100 de povești (multiplu de 10) și prezintă 10 personaje, aparținând unor categorii sociale diferite, pe care izbucnirea unei epidemii le obligă să rămână izolate la un han vreme de 10 zile. Fiecare personaj din ramă va spune câte 10 povești, pentru a alunga monotonia.

Povestea-ramă: surprinde timpul și spațiul în care se spun poveștile și personajele, care ulterior își vor asuma, pe rând, rolul de povestitori.

Timpul

Anotimpul propice poveștilor este o „toamnă aurie”, moment magic, de trecere între vară și iarnă, între viața și moartea naturii, plasat „într-o îndepărtată vreme, demult”, un timp mitic, conturat, la fel ca în basme, prin propoziții subordonate de tip apoziție: „pe când...”

Momentul ales pentru începerea istorisirilor este unul neobișnuit în cazul so-larului Sadoveanu: asfințitul, alt timp magic, de trecere de la lumină la întuneric, de la realitate la vis, de la lumea aievea la lumea poveștilor, când „toate ale depăr-tării” se șterg și se pierd în negură și cititorul trece odată cu soarele „pe tărâmul celălalt”, cel al ficțiunii.

În mod simetric, poveștile se termină aproape de răsărit, alt timp ritualic, când se dă eterna luptă între forțele întunericului și cele ale luminii, spre eterna izbândă a soarelui: „Cloșca cu pui trecuse de crucea nopții...”, „Acesta nu-i ceas curat...” Citi-torul se întoarce odată cu zorii din lumea poveștilor în realitate, în timp ce nara-torii își găsesc câte un loc de odihnă, trudiți de somn și de vin.

Spațiul

Locul în care se întâlnesc povestitorii este Moldova, la Hanul Ancuței, care „nu era han, era cetate”, spațiu privilegiat care seamănă cu cetatea ideală a lui Platon, un spațiu închis, cu legile lui proprii, în care nu intră decât cei inițiați. Legile care guvernează spațiul ale cărui porți se deschid către lumea-poveste, sunt veselia, os-pățul pantagruelic și refuzul prezentului: „acum nu mai sunt vremurile care au fost... e o lume becisnică...” Cei prezenți sunt niște „inițiați” în arta cuvântului și a petre-cerii cu soții. Moș Leonte este de părere că prin talentul de povestitor scapă tim-pului și morții: „Cât am moara asta (gura)... nu mă tem de Cea-cu-dinți-lungi.”

Hanul este chiar mai mult decât un spațiu magic, depozitar al tuturor poveș-tilor care „se aud din om în om”, este un personaj care respiră și trăiește, se înfioară și tresare, o prezență eternă care va dăinui atâta timp cât oamenii vor spune și vor asculta povești. El este așezat la drumul mare, ca loc de popas și de recule-gere. Dacă drumul este simbolul timpului care trece, care se scurge, popasul de la han va însemna ieșirea din timp și din realitate și intrarea în clipa suspendată pe coordonatele eternității.

Acest spațiu se constituie treptat într-o atmosferă care închide în sine o lume, cu toate tradițiile, credințele, superstițiile și eresurile ei, cu toate frământările și valurile care au bântuit istoria acestui popor al nostru.

Personajele

Naratorul martor, evocatorul care se exprimă la persoana întâi: „...am auzit multe povești la Hanul Ancuței” este cel care realizează, în primul rând, legătura între istorisirile de la han. Pe lângă această intervenție de la începutul textului ramă și cea din final: „am răsărit din locul meu de groază”, prezența acestuia se face simțită, uneori, și pe parcursul povestirilor. Este vorba ori despre intervenții pasive prin care el îi prezintă pe naratori: „Stătea stâlp... un răzăș... care mie îmi era foarte drag...” ori active, ca personaj, când se adresează povestitorului sau se angajează în di-alog cu unul dintre ascultători: „Care minciuni, mătușă Salomie? întreb eu.” El rămâne însă, în majoritatea timpului, un spectator, regia propriu-zisă a ciclului, a „spectaco-lului” poveștilor și a petrecerilor fiind asigurată de comisul Ioniță care organizează abil scenariul viitoarelor istorisiri și de Ancuța care asigură atmosfera de „petrecere”, una dintre coordonatele definitorii ale hanului, cealaltă fiind „povestea”.

Ancuța, stăpâna locului, este spiritul viu al hanului: „*umbla ca un spiriduș*” și întreține atmosfera de petrecere și voie bună necesară poveștilor. Ea constituie și unul dintre elementele care fac legătura între cele 9 povestiri, atâta vreme cât toți naratorii i se adresează la începutul sau în timpul relatării. Ca și hanul, ea pare să fie acolo dintotdeauna, deoarece arată aidoma mamei sale și face aceleași gesturi ca și aceasta. Știe tot ce se petrece în Moldova și îi cunoaște pe majoritatea celor care vor deveni naratori. Pe unii dintre ei, care vor sosi la han mai târziu, îi va introduce în cercul magic al povestitorilor.

Comisul Ioniță „*sta stâlp acolo...*”, adică este, alături de Ancuța, pilonul pe care se sprijină eșafodajul lumii magice a poveștilor. El este „maestrul de ceremonii”, deoarece spune prima poveste și apoi mai promite una, „*și mai strașnică și mai minunată...*”, provocare lansată cu intenție, care declanșează o competiție între povestitori, întreținută apoi prin uimirea cu care sunt apreciate unele întâmplări sau prin nemulțumirea arătată alteori de a fi fost nevoit să amâne istorisirea promisă. Când numărul celor din jurul focului crește prin sosirea unor noi drumeți, comisul nu uită să atragă atenția, tot cu gândul de a provoca și de a activa harul viitorilor povestitori, că „*istorisiri ca mine și ca prietinel meu, căpitanul Neculai Isac nu mai știe nimeni*”. O ierarhie a celor intrați în competiție, din perspectiva ascultătorilor, îl are ca protagonist pe orbul cântăreț, un trubadur moldav, care este, de altfel, singurul povestitor de profesie, așa cum Leonte este zodier sau Ienache coropcar. Efectul istorisirii orbului și reacția auditoriului sunt o recunoaștere și o accentuare a excepționalului talent de povestitor al acestuia.

În mod simetric cu prima poveste, comisul Ioniță este cel care încheie momentul istorisirilor, regretând că nu a reușit să o spună pe a doua, element care sugerează faptul că acea competiție va rămâne deschisă atâta vreme cât vor exista oameni dornici să povestească și să asculte.

Ca și Ancuța, comisul îi cunoaște pe majoritatea celor care se află la han și îi introduce pe alții în rândul povestitorilor, pe căpitanul Neculai Isac, de exemplu. Tot comisului i se adresează la începutul sau în timpul istorisirilor, majoritatea celor care vorbesc.

Pe măsură ce poveștile curg și lumea reală se cufundă în noapte, în acest popas în afara timpului, viața se estompează și lasă loc operei. Autorul, personajele și cititorul se întâlnesc în lumea ficțiunii, asistând la „*facerea*” literaturii. La final, ieșirea din spațiul și din timpul poveștilor se face cu o anumită dificultate calculată, sugerându-se că este necesară o reacomodare la ritmurile realului, puse vremelnice în umbră de ficțiune: „*Se făcu tăcere la vatră și... privind-ne, nu ne-am văzut obrazurile...*”

Trecerea de la povestea ramă la textele din interiorul ramei se face în momentul în care **personajele din ramă** își vor asuma, pe rând, **rolul de naratori**. Aceștia fac parte, în majoritate, din acea categorie originală de personaje sadoveniene, cu ocupații arhaice, care presupun izolare. Este vorba despre moș Leonte Zoderul, călugărul Gherman, Ienăchiță Coropcarul (vânzătorul ambulant), negustorul Dămian

Cristișor, Zaharia Fântânarul. Ceilalți reprezintă tipologii, simboluri generale ale lumii: înțeleptul (comisul Ioniță), războinicul (căpitanul Neculai Isac), umilul (orbul Constandin), frumusețea și ofilirea vârstelor (Lița Salomia).

Poveștile din interiorul ramei

Așezați în jurul focului, ca simbol al altarului închinat unor acte ritualice, naratorii realizează un „cerc” magic, în interiorul căruia vor fi acceptați ulterior doar cei prezentați de Ancuța și de comis: căpitanul de mazili, negustorul Dămian Cristișor, orbul Constandin și Lița Salomia.

Timpul în care se petrec întâmplările relatate în interiorul ramei este plasat în trecut în raport cu timpul poveștii ramă, un trecut pe care naratorii îl învie prin intermediul evocării, regretând acele vremuri, în manieră sămănătoristă. Fiecare povestire emană un parfum al timpurilor duse. Fiecare produce o nostalgie, o tristețe blândă pentru acele timpuri în care au trăit oameni îndemânatici, spirituali, iuți și neliniștiți ca apele de munte, îndrăgostiți de fapte de vitejie, norocoși sau lipsiți de noroc, învingători sau învinși de un destin potrivnic.

Așa cum arătam mai sus, legătura dintre povestirile din ramă se realizează prin intermediul naratorului martor, al Ancuței, al comisului Ioniță și prin imaginea permanentă a hanului. Toate întâmplările relatate se petrec la han sau în apropierea lui și, ca urmare, o implică pe Ancuța cea de demult.

Dragostea și ura, trădarea și suferința, spiritul justițiar, curajul și răzvrătirea, înțelepciunea și echilibrul, dar mai presus de toate credința în miracolul vieții se amestecă tainic în pasta poveștilor care curg asemenea timpului veșnic.

III. HANU-ANCUȚEI – apartenență la specia povestirii

În sens larg, termenul de **povestire** este sinonim cu narațiunea, ca mod de expunere specific genului epic.

Definiție:

În sens restrâns, **povestirea** este o specie a genului epic în proză, în care faptele sunt relatate din punctul de vedere al unui narator, martor sau participant la evenimentul povestit. Povestirea se limitează la relatarea unui singur fapt, interesul concentrându-se nu asupra personajului, ci asupra situației.

La fel ca și în cazul basmului, povestirea a apărut inițial în literatura populară, unde reprezenta o narațiune despre fapte contemporane, care aducea în prim-plan întâmplări din viața povestitorului, la care acesta a fost actant sau cel puțin martor, direct sau indirect. Cu ajutorul ei, povestitorul își exteriorizează modul de a reacționa în împrejurări deosebite sau chiar orgoliul de om de seamă printre semenii. Această specie răspunde unei nevoi elementare a omului din toate timpurile de a comunica o experiență, având un scop dublu: de a-și elibera tensiunea provocată de caracterul extraordinar al întâmplării și de a transmite o învățătură, deoarece din orice situație se poate extrage și o regulă de comportament.

Chiar dacă nu este atestată documentar, povestirea este veche în literatura populară, unii cercetători fiind de părere că reprezintă o formă embrionară a legendei și a basmului, în sensul în care cele povestite au fost inițial întâmplări pe care le-a trăit naratorul, apoi, cu vremea, povestirea a trecut în repertoriul oral, ca ulterior să devină legendă sau basm. În studiile de specialitate se afirmă că legenda a luat povestirea ca model narativ, dar că, în cazul basmului, au intervenit transformări mai adânci, chiar dacă stilul său s-a mulat substanțial după cel al povestirii.

Ca și celelate specii populare, care sunt relatate oral în fața unui auditoriu, actualizarea povestirii presupune talent oratoric, povestitorul având la dispoziție o serie de strategii pentru a trezi interesul și pentru a menține trează atenția ascultătorilor.

La trecerea spre literatura cultă, scrisă, specia a păstrat multe dintre aceste caracteristici: ceremonialul narativ, prezența auditoriului, circumstanțele în care se povestește, crearea unei atmosfere specifice, oralitatea stilului.

Textele din ciclul *Hanu-Ancuței* de Mihail Sadoveanu sunt povestiri, specii ale genului epic în proză, în care faptele sunt relatate din punctul de vedere al unui narator care este martor sau participant (personaj) la evenimentul povestit. De exemplu, în povestea ramă, apare naratorul martor: „Am auzit multe povești la Hanu-Ancuței”, în *Fântâna dintre plopi* sau *Cealaltă Ancuță* naratorii sunt și personaje. Un text care iese ușor din tipar este *Istorisirea Zahariei Fântânarul* al cărui titlu ar sugera că personajul principal este și narator. Întâmplările sunt însă relatate de Lița Salomia, un narator-colportor (care a auzit de la fântânar povestea și o relatează la rândul ei) și confirmate doar de afirmațiile laconice ale eroului: „Așa-i, încuviință Zaharia.”

Fiecare text se limitează la **relatarea unui singur eveniment**: iubirea dintre Todiriță Catană și sora vornicului Bobeică în *Cealaltă Ancuță*, întâmplarea miraculoasă cu jupânița Irinuța care stăpânește furtuna întruchipată într-un balaur, în povestea lui moș Leonte Zoderul sau confruntarea comisului Ioniță din Drăgănești cu Vodă Mihalache Sturza în *Iapa lui Vodă*, **interesul concentrându-se nu asupra personajului, ci asupra situației.**

Fiind narate la persoana I, povestirile de la han au caracter subiectiv și, spre deosebire de nuvelă, pot porni de la date mai îndepărtate de realitate, fiind interesate mai mult de situația epică în care se află personajele.

Ca și în textul popular, întâmplările sunt relatate în fața unui auditoriu, situație care duce la prezența în povestiri a unor elemente specifice precum oralitatea stilului și elementele de ceremonial narativ.

Auditoriul de la Hanul Ancuței este unul specializat, atâta vreme cât este format mai ales din indivizi care devin, la rândul lor, pe rând, naratori.

Ca elemente de oralitate a stilului se remarcă: adresarea la persoana a II-a către ascultători: „după cum v-am mărturisit”, „Ascultă, căpitane Neculai”; construcțiile în cazul vocativ: „Când ai văzut balaurul, moș Leonte?”, „Ți-aș spune eu o

astfel de întâmplare, cinstite comise"; interjecțiile și punctele de suspensie: „puține și triste au fost zilele mele...”, „Hm! – mormăi ciobanul”; exclamațiile și interogațiile: „Nu fi proastă și nu plânge!”, „Ce ai, Margă? am întrebat-o eu”; vocabularul popular-regional: „coraj”, „nimene”, „fudul”, „prietinul ista”, „pocladă”, „ițari”, „laiță” etc.; exprimarea locuțională: „sta cu ochii țintă”, „se pune cu fruntea-n pulbere”, „s-a dus într-o lume mai puțin veselă”, „se lua la întrecere cu... moș Leonte”; plăcerea enumerărilor: „Era un om înalt, cărunt, cu fața uscată și adânc brăzdată”, „a fost un om... voinic și frumos și rău”.

Un alt aspect specific acestui tip de discurs îl reprezintă elementele de ceremonial narativ:

- **Modul în care este introdus naratorul:** unii dintre naratori sunt de la început la han: comisul Ioniță, moș Leonte, călugărul Gherman, Ienăchiță Coropcarul, pe când alții își fac apariția ulterior, fiind introduși în cercul povestitorilor de Ancuța sau de către Ioniță comisul: căpitanul Neculai Isac, negustorul Dămian Cristisor, Lița Salomia și orbul Constandin;
- **Motivarea împrejurărilor care declanșează povestea:** de exemplu Ancuța își aduce aminte că auzise despre întâmplarea pe care urmează să o povestească căpitanul: „spunea maică-mea că a avut mare val și erau să-l omoare niște țigani...” De asemenea, Ienache Coropcarul evocă, înainte de a începe povestea, vremurile de demult: „În vremea veche s-au întâmplat lucruri care acum nu se mai văd... Acum nici nu mai sunt oamenii care au fost.”
- **Prezența formelor de adresare narator-ascultători,** care au rolul de a potența efectele poveștii și de a crea suspansul: „iubiților prietini... mie mi-a plăcut întotdeauna să beau vinul cu tovarăși”, „domnilor și fraților, ascultați ce mi s-a întâmplat pe aceste meleaguri...” Aceste formule au și rolul de a crea un sentiment de apropiere între locutori.
- **Caracterul spectaculos al întâmplărilor:** în *Fântâna dintre plopi* acest caracter spectaculos este anunțat, anticipat, de Ancuța: „era o poveste înfricoșată” și reiese apoi din nefericita, dar înflăcărata poveste de iubire dintre țiganka Marga și căpitanul Isac.
- **Mentținerea și crearea tensiunii, a orizontului de așteptare** în sufletul celor care ascultă: unii naratori se adresează direct: „frații mei, a început cu mare putere comisul...”, „se poate, comise Ioniță, nu-ți uita cuvântul...”; alții închină o oală cu vin după ce anunță că vor să povestească, alții se opresc după primele cuvinte pentru a face diferite gesturi: Ienăchiță își aprinde luleaua, orbul cântă din cimpoi etc.
- **Discursul este însoțit de elemente nonverbale** (cântecul, închinarea, aprinderea lulelei) și **paraverbale** (mimică, poziția corpului etc).

Se poate vorbi despre realism:

1. **În sens larg**, cu referire la felul în care operele literare exprimă o atitudine față de lume. Produs al imaginației, literatura presupune totuși o anumită raportare la realitate și o transfigurare a ei. În această accepție, realismul desemnează trăsătura fundamentală și permanentă a literaturii, întemeiată pe ideea de mimesis, de imitare a realității.
2. **În sens restrâns**, ca despre un curent literar. În această accepție, realismul este o metodă de creație proprie secolului al XIX-lea, care își are originea în Franța.

Conștientizarea ideilor realiste începe încă din deceniul al treilea al secolului al XIX-lea prin Balzac și Stendhal. Totuși, termenul de realism este folosit în sensul de viziune estetică abia în 1850, în mediul pictorilor. În literatură, cuvântul capătă notorietate în 1856, odată cu apariția revistei „*Le réalisme*” („*Realismul*”), urmată, un an mai târziu, de o culegere de articole cu același nume a lui Champfleury.

Estetica realistă se dezvoltă programatic de la teoria promovată de Stendhal, așa-numita „teorie a oglinzirii”. Autorul francez afirma că opera realistă este o oglindă pe care o porți de-a lungul unui drum și care reflectă atât noroiul, cât și frumusețea acestuia. Este vorba deci despre creionarea unui univers ficțional analog realității, recognoscibil în raport cu ea, logic explicabil prin legitățile vieții și dând iluzia totalității.

Trăsăturile realismului:

- realismul se caracterizează prin **obiectivitatea perspectivei narative și prin veridicitate**. Gustave Flaubert afirma că „*artistul trebuie să fie pentru opera sa ceea ce Dumnezeu pentru Creație; să fie simțit pretutindeni, dar niciodată văzut*”. Ca urmare, se preferă narațiunea la persoana a III-a, care impune prezența naratorului omniscient, creator și stăpân absolut al destinului personajelor.
- obiectivitatea perspectivei se vedește și în **stilul impersonal și sobru**, pe care Stendhal îl dorea a fi cât mai aproape de cel al Codului Civil. Lumea creată de realiști este una ficțională, dar se dorește o „*ficțiune verosimilă*” care, după Balzac, ar trebui să concureze Starea Civilă.
- realiștii sunt preocupați de **crearea de tipuri umane**, caracteristice societății vremii. Ei nu mai cultivă omul abstract, desprins din contingent, al clasicismului, nici visătorul orgolios și inadaptabil al romantismului, ci „*omul aieva*”. Acesta este structurat sufletește în jurul unei pasiuni dominante, „*la faculté maîtresse*”. În funcție de această pasiune personajul devine tipologic, reprezentând avarul, tiranul, arivistul etc. Spre deosebire însă de personajul clasic plat, cel realist este complex, poate fi urmărit în

evoluție, deoarece este un produs al mediului în care trăiește și schimbarea mediului va aduce și transformarea personajului.

- accentul pus de romantici pe imaginație este mutat de realiști pe **observația lucidă și demistificatoare a realității**.
- gustul pentru excepțional al romanticilor este înlocuit de **căutarea adevărului simplu, a banalului cotidian**.
- față de clasicism, care susținea puritatea genurilor și a speciilor, realismul aduce **varietatea speciilor și a subiectelor, în afara oricărei ierarhii**.
- se remarcă **predilecția pentru descrierea mediului** (orașul, cartierele, casele, interioarele, arhitectura etc.), ca modalitate indirectă de caracterizare a personajelor.
- apare **tehnica detaliului semnificativ**, niciodată întâmplător, pentru că are întotdeauna relevanță în economia textului.
- operele realiste utilizează **procedee specifice**: narațiunea cu accentul pe intrigă, stilul simplu, exact, vizând iluzia vorbirii directe, evaluarea etică, caracterul critic, acuzator, observația socială și psihologică.
- se cultivă **cu precădere speciile narrative**, un loc central ocupându-l romanul, urmat de schiță și de nuvelă (mai ales cea psihologică) și de speciile dramatice (comedia, drama).

Reprezentanți:

În Franța: Stendhal – cu romanele *Roșu și Negru*, *Mănăstirea din Parma*

Honoré de Balzac – *Comedia umană*, care cuprinde romane și nuvele precum *Moș Goriot*, *Eugénie Grandet*

Gustave Flaubert – romanul *Doamna Bovary*

În Anglia: Charles Dickens – romanele *Marile speranțe*, *David Copperfield*

În Rusia: Feodor Dostoievski – romanele *Frații Karamazov*, *Crimă și pedeapsă*

Lev Nicolaevici Tolstoi – romanele *Război și pace*, *Anna Karenina*

Anton Pavlovici Cehov – dramele *Pescărușul*, *Unchiul Vania*, *Livada de vișini*

În literatura română:

Nicolae Filimon – romanul *Ciocoii vechi și noi*

Ioan Slavici – nuvelele *La crucea din sat*, *Budulea Taichii* etc. și romanul *Mara*

Liviu Rebreanu – romanele *Ion*, *Răscoala*

George Călinescu – romanele *Cartea nunții*, *Enigma Otiliei* etc.

Marin Preda – romanul *Moromeții* etc.

MOARA CU NOROC

de Ioan Slavici

- I. UNIVERSUL OPEREI LUI IOAN SLAVICI
- II. **MOARA CU NOROC** – nuvelă
- III. STRUCTURA COMPOZIȚIONALĂ
- IV. SUBIECTUL
- V. TEHNICA ANALIZEI PSIHOLOGICE
- VI. ELEMENTE REALISTE
- VII. CARACTERIZAREA PERSONAJULUI **LICĂ SĂMĂDĂUL**
- VIII. RELAȚIA DINTRE DOUĂ PERSONAJE (**GHITĂ-LICĂ**)

I. UNIVERSUL OPEREI LUI IOAN SLAVICI

Clasic al literaturii române alături de Mihai Eminescu, Ion Creangă și I.L. Caragiale, Ioan Slavici este considerat **creatorul nuvelei realist-psihologice** la noi, chiar dacă, în mod aproape paradoxal, autorul a debutat în revista „Convorbiri literare” cu o piesă de teatru, *Fata de birău*.

Procesul formării lui Slavici ca scriitor este definit de **două faze: cea bucureșteană și cea ardelenască**. La București, el este introdus de Eminescu (pe care îl cunoscuse la Viena în timp ce studia Dreptul și Sociologia) în cercul „Junimii” și apoi devine, tot împreună cu prietenul Eminescu, redactor la ziarul „Timpul”. **Faza ardelenască** începe odată cu revenirea lui Slavici în Transilvania natală, la Sibiu, unde editează revista „Tribuna”, care va reprezenta o renaștere a literaturii din Ardeal, sub semnul unui „*realism popular*”.

Universul operei sale se conturează în **genul epic** prin: basmele *Zâna Zorilor*, *Florița din codru*, *Doi feți cu stea în frunte*, nuvelele *Moara cu noroc*, *Pădureanca* etc și prin romanele *Mara* și *Cel din urmă armaș*, în **genul dramatic** prin textul de debut și prin *Bogdan-Vodă* sau *Gaspar Graziani* și în **domeniul memorialisticii** prin textele: *Închisorile mele*, *Lumea prin care am trecut*, *Amintiri*.

Se poate vorbi la Slavici despre **două tipuri de nuvele**:

Într-o **primă categorie** se încadrează texte precum *La crucea din sat*, *Gura satului*, *Scormon*, *Popa Tanda*. Acțiunea se desfășoară, în aceste opere, în spațiul rural din Câmpia de Vest, zugrăvit după modelul Șiriei natale. Eroii sunt oameni harnici și cinstiți, pentru care munca este cea mai importantă valoare și deci, criteriul după care sunt judecați indivizii.

În acest univers echilibrat, guvernat de principii morale solide, în care domnesc regula și obiceiul, apare, la un moment dat, o situație de criză, datorată mai ales diferențelor de avere și conflictului dintre generații. Factorul declanșator al acestor

conflicte este, de cele mai multe ori, iubirea care se naște între tineri cu statut social diferit (bogați și săraci). Părinții se opun căsătoriei și copiii îi sfidează. După o perioadă dificilă, în care tinerii ispășesc păcatul de a se fi opus voinței părinților și obiceiului căsătoriilor aranjate, situația se rezolvă în mod fericit. Conflictul nu ajunge la dimensiuni tragice, deoarece protagoniștii nu părăsesc spațiul protector al satului.

Nuvelele din a doua categorie: *Moara cu noroc*, *Pădureanca*, *Comoara* prezintă destine tragice. Personaje precum Ghiță, Iorgovan sau Duțu sfârșesc în mod tragic deoarece, în încercarea de a-și schimba statutul social sau destinul, părăsesc, la un moment dat, spațiul ocrotitor al satului și intră într-o altă lume, la modul real sau spiritual, lume guvernată de legi pe care nu le cunosc. În noul mediu mentalitatea lor rămâne tot cea tradițională și ei nu reușesc să se adapteze. Sunt personaje masculine slabe, așa cum ne-a obișnuit Slavici și în romanul *Mara*, creionate în antiteză cu imagini feminine de o deosebită forță morală ca Simina, Persida sau Mara.

Ioan Slavici face parte, alături de Ion Agârbiceanu sau Liviu Rebreanu, din familia prozatorilor ardeleni realiști care, balzacieni din instinct, manifestă înclinație spre zugrăvirea vieții sociale și spre observarea în detaliu a atmosferei satului și a târgului multinațional din Transilvania.

Primul său crez artistic este, deci, **prezentarea realității în mod autentic**, cu sinceritate. Al doilea element definitoriu al prozei sale va fi **spiritul moralizator**, adică tendința de a-i judeca și de a-i califica pe oameni în funcție de normele etice ale colectivității.

Unul dintre aspectele surprinse de acest autor este contactul lumii rurale tradiționale cu orânduirea capitalistă care are la bază alte principii. Unul dintre factorii care declanșează schimbări dramatice în viața echilibrată până atunci a satului este banul. În mentalitatea tradițională „*Banul este ochiul dracului*”, tentația averii și a bunăstării materiale căpătate ușor, prin renunțarea la principiile morale, duce la dispariția „liniștii colibeii”, a familiei, idee pe care o va accentua soacra lui Ghiță în nuvela reprezentativă *Moara cu noroc*.

II. **MOARA CU NOROC** – apartenență la specia nuvelei

Definiție:

Nuvela este specia genului epic în proză, de dimensiuni medii, cuprinse între schiță și roman, în care relativ puține personaje sunt antrenate în derularea unor evenimente, ce surprind un singur fir narativ, un conflict centrat pe intrigă, într-un timp și spațiu reduse, accentul căzând asupra complexității personajului principal.

Trăsăturile nuvelei:

- specie a genului epic;
- text în proză;
- operă de dimensiuni medii, mai amplă decât schița și mai scurtă decât romanul;
- prezența unui număr relativ redus de personaje, dintre care accentul cade asupra evoluției complexe a personajului principal;
- prezenta unui singur conflict, centrat pe intrigă, urmărit cu ajutorul unui singur fir narativ;
- timpul și spațiul desfășurării evenimentelor sunt relativ reduse.

Opera literară *Moara cu noroc* de Ioan Slavici este o nuvelă, surprinzând trăsăturile definitorii ale acestei specii.

Astfel, este vorba despre un text epic, în proză, deoarece apare narațiunea, ca mod de expunere specific. Aceasta se face la persoana a III-a, implicând prezența naratorului omniscient, obiectiv și deci, așa-numita perspectivă narativă „dindărăt”.

În plus, se remarcă prezența personajelor care sunt implicate în derularea unor evenimente, trăsătură demonstrată prin construcția subiectului.

Este surprins un singur conflict exterior între Ghiță, cizmarul devenit hangiu, și Lică Sămădăul, organizatorul comerțului cu porci din împrejurimile Morii cu noroc. Fiind vorba despre o nuvelă psihologică este analizat și conflictul interior din sufletul lui Ghiță, ce are ca sursă lupta dintre două dorințe contrare, la fel de puternice: setea de îmbogățire și cinstea.

Timpul și spațiul desfășurării evenimentelor sunt relativ reduse. Întâmplările se desfășoară la Moara cu noroc și în împrejurimi (Ineu, Fundureni), într-un interval de timp de aproximativ un an, marcat de două sărbători creștine: Sfântul Gheorghe și Paștele.

III. STRUCTURA COMPOZIȚIONALĂ

Semnificația titlului *Moara cu noroc* este prezentată, în parte, încă de la începutul nuvelei, în capitolul al doilea. Fosta moară, acum transformată în cârciumă, se află în apropierea Ineului, într-o vale, la poalele unui pripor dificil de urcat și în apropierea unor „locuri rele”, primejdioase. Din orice parte veneau, drumeților le făcea plăcere popasul de la moară și „încetul cu încetul s-a făcut bătătură înaintea morii și, oarecum pe nesimțite, moara a încetat a mai măcina și s-a prefăcut în cârciumă și loc de popas pentru tot drumețul obosit...” Mai târziu s-a construit o cârciumă nouă în apropiere și moara a rămas în părăsire.

Crucile care străjuiesc în apropiere par să sugereze că locul este binecuvântat, cu noroc, mai ales la început, când familia lui Ghiță ia în arendă proprietatea. Drumeții apreciază ospitalitatea caldă a familiei, cârciuma este mereu plină și afa-cerile aduc spor.

Numai că norocul de bani este, în mentalitatea tradițională, un dat al diavolului și acesta își face curând apariția la han în persoana lui Lică Sămădăul, care îl va tenta pe Ghiță asemenea lui Mefisto ce îi promite lui Faust rețeta fericirii.

În nuvela lui Slavici **incipitul și finalul se află în relație de simetrie**, conferind textului o structură clasică de rotund, de întreg perfect. Opera începe și se termină cu vorbele soacrei lui Ghiță.

La început, ea afirmă: „Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibei tale te face fericit”, în contextul hotărârii lui Ghiță, un cizmar modest, de a lua în arendă hanul de la Moara cu noroc. Aceste cuvinte reprezintă o definiție a fericirii, atât de asemănătoare cu cea pe care o găsește Candide, personajul din nuvela omonimă a lui Voltaire („*Il faut cultiver son jardin*”). În lumea tradițională pe care o reprezintă bătrâna, valorile morale precum cinstea, familia, hărnicia, sunt mai importante decât averea și bunăstarea materială. De aceea, acest avertisment pune de la început nuvela sub semnul dorinței lui Ghiță de a-și schimba destinul. Numai că, părăsind spațiul protector al satului, el intră într-o lume periculoasă, ale cărei legi îi sunt străine și, slab în fața banilor, se va îndrepta către dezastru.

Ca urmare, în final, aceeași bătrână, voce a experienței și a înțelepciunii populare, trage o concluzie, în timp ce privește cu tristețe ruinele fumegânde ale „norocului” tinerilor: „Simțeam eu că nu are să iasă bine; dar așa le-a fost data.”

IV. SUBIECTUL

- **Expozițiunea** nuvelei conturează cadrul spațio-temporal al desfășurării epice și imaginea personajelor.

Spațiul este, așa cum mai afirmam, restrâns la împrejurimile Morii cu noroc. Scriitor realist, Slavici creionează în detaliu mediul straniu și aventuros al porcariilor din Câmpia de Vest, mediu atât de diferit de cel al satului din care vine cizmarul Ghiță: „Cât țin luncile, ele sunt pline de turme de porci... e dar pe lunci un întreg neam de porcari, oameni care s-au trezit în pădure la turma de grășuni... oameni care au obiceiurile lor și limba lor păstorească, pe care numai ei o înțeleg.”

Acțiunea nuvelei debutează în preajma sărbătorii Sfântului Gheorghe, vechi început de an pastoral, când familia lui Ghiță ia în arendă Moara, și a Paștelui, **moment** în care se mută la han: „Anul trecut, când Paștele căzuseră tocmai în timpul mutării lor la Moara cu noroc...” și se încheie, simetric, anul următor, tot în ziua de Paște.

Personajele sunt relativ puține, accentul căzând pe evoluția personajului principal. Ghiță este un cizmar care are, la început, un vis modest, acela de a rămâne trei ani la Moara cu noroc, pentru a-și încropi apoi un atelier de cizmărie în care să lucreze cu câteva calfe.

Lică Sămădăul este cel care face legea în zonă, om temut și aspru, care se ocupă de recuperarea porcilor pierduți din turme.

Ana, soția lui Ghiță, este tânără și frumoasă, dar i se pare mamei sale „*prea așezată și prea blândă din fire*” pentru a fi cârciumăreasă.

Bătrâna este cea care îl avertizează pe Ghiță în legătură cu fascinația averii, dar îi însoțește pe tineri în aventura lor, pentru ca, în final, să constate neputinciosă că nimeni nu poate să scape destinului.

Jandarmul Pinteza fusese în tinerețe tovarăș de rele al lui Lică și este singurul personaj la fel de puternic precum porcarul, capabil să-l înfrunte și dornic de răzbunare în urma unei pricini vechi, legate, se pare, de o femeie.

Ca personaje episodice apar Răuț, Buză-Ruptă și Săilă Boarul, acoliții lui Lică, sau Laie și Marți, slugile lui Ghiță.

- **Intriga** o constituie apariția lui Lică Sămădăul care îi propune lui Ghiță să rămână la han și să-l ajute în afacerile sale ilegale ori să plece și să renunțe la visul său de îmbogățire.

- **Desfășurarea acțiunii.** Ghiță realizează foarte repede că bunăstarea lui depinde de voința lui Lică: „*Aici, la Moara cu noroc, nu putea să stea nimeni fără voia lui Lică*” și, fascinat de ideea averii, alege să rămână: „*Ghiță voia cu tot dinadinsul să rămâie... pentru că-i mergea bine... vedea banii grămadă înaintea sa și i se împănau parca ochii.*”

În timp ce încearcă să se convingă că a făcut o alegere bună, cârciumarul devine din ce în ce mai irascibil: „*el se făcuse mai de tot ursuz, se aprindea pentru orice lucru de nimic, nu mai zâmbea ca înainte...*” și se îndepărtează de Ana, deoarece câteodată se simte vinovat: „*De când se împrietenise cu Lică, Ghiță parca fugea de dânsa, parca-i ascundea ceva și se ferea să nu rămâie singur cu dânsa*”, iar altădată o vede ca pe o piedică în drumul primejdios pe care pornise: „*Întâia oară în viața lui ar fi voit să n-aibă nevastă și copii...*”

Pe măsură ce se apropie toamna, Lică îl atrage tot mai mult pe Ghiță în lumea aceea nouă pe care nu o cunoaște și nici nu o înțelege cu adevărat. Sămădăul îi încredințează semnele turmelor sale pentru a le urmări, îi plătește serviciile cu porci furați, ia bani cu împrumut din cârciumă fără să-i numere.

În preajma sărbătorii de Sfântul Dumitru, Lică se oprește la Moara cu noroc, se interesează despre venirea arendașului evreu și sugerează că vrea să rămână să doarmă la han. În timpul nopții însă este văzut de Ghiță plecând și de Ana întorcându-se dinspre Fundureni. Dimineața, cârciumarul află de la jandarmul Pinteza că arendașul fusese jefuit, dar ascunde plecarea nocturnă a lui Lică. Pinteza pleacă apoi împreună cu Ghiță la Ineu, la comisariat, și la han poposește o tânără văduvă împreună cu fiul ei. Însoțitorii ei bănuiesc că femeia face afaceri cu Lică, vânzând ce fură el. La plecare, femeia vrea să plătească cu o bancnotă ruptă pe care Ana o refuză.

La Ineu, comisarul află de la Marți că Ghiță este confidentul și tovarășul Sămădăului. Ghiță însuși confirmă că are semnele turmelor lui Lică și că a fost plătit cu porci furați, dar susține în continuare că Sămădăul și-a petrecut noaptea la han. După ce iese „pe cheazășie” de la judecătorie, cârciumarul pleacă împreună cu Pintea către Moara cu noroc, unde jandarmul intenționează să caute lucruri furate de la arendaș.

Pe drum, ei descoperă trăsura femeii care poposise la han, lângă care zace copilul mort. Ghiță își continuă drumul către casă, în ciuda protestelor lui Pintea, care se îndreaptă spre pădure unde găsește trupul femeii ucise. Mai târziu, jandarmii care rămăseseră la cârciumă vin să-l caute pe Pintea și sunt împușcați de cei doi ucigași.

Ulterior, la proces, sunt găsiți vinovați Buză-Ruptă și Săilă Boarul, iar Lică, fiindcă avea mulți prieteni influenți, împreună cu Ghiță, scapă de condamnare. În continuare, hangiul se hotărăște să mai rămână până în primăvară la Moară și încearcă să uite ceea ce se întâmplase.

După o vreme, Lică vine la han și îi plătește lui Ghiță vechiul împrumut cu bani despre care recunoaște că provin din atacul asupra tinerei văduve. Îi mărturisește hangiului și alte crime pentru a-l înspăimânta și pentru a-l lega de el prin complicitate, și subliniază ideea că nu îl va lăsa să plece.

Îngrozit, Ghiță ia hotărârea de a-l deconspira pe Sămădău, cu orice preț: „Te duc la spânzurătoare chiar de-ar trebui să merg și eu de hăț cu tine”. A doua zi, în timp ce familia numără banii încasați în timpul săptămânii, Ana recunoaște bancnotele văduvei și îl confruntă pe soțul ei, care nu recunoaște nimic, dar îi duce banii lui Pintea. Acesta însă nu poate dovedi că i-au fost lăsați de Lică. Jandarmul îi atrage însă atenția că bancnotele și galbenii furați de la arendaș sunt însemnați și Ghiță îi promite că îl va anunța atunci când va primi de la Sămădău astfel de bani. Chiar în ziua următoare Lică îi aduce bani însemnați și îi oferă jumătate din ei, dacă îi va schimba. Cârciumarul îi duce lui Pintea, dar nu îi spune despre partea care i se oferise.

De toamna până primăvara Ghiță pendulează între tentația averii pe care o strânge încet-încet și cea de a-l da prins pe tovarășul său de rele. Lică își face drum în mod frecvent pe la Moară, unde o curtează pe Ana sub ochii îngăduitori ai soțului.

În săptămâna de dinaintea Paștelui, Ghiță le promite femeilor că vor petrece sărbătorile împreună cu rudele lor de la Ineu. Îl cheamă apoi pe Lică și îi mai cere bani însemnați pe care, spune el, ar putea să-i schimbe într-o călătorie la Pesta.

Numai că sâmbăta Ana refuză să plece fără soțul ei la Ineu și bătrâna părăsește hanul însoțită doar de copii. În duminica Paștelui își face apariția Lică, împreună cu Răuț și Păun, aducând cu el bani, aur și argintărie furate de la arendaș. Pare cu chef și după ce apar și lăutarii începe să petreacă împreună cu Ana. Ghiță profită de situație pentru a merge să-l caute pe Pintea, care să-l prindă pe Sămădău cu lucrurile furate.



• **Punctul culminant** este atins în momentul în care cei doi se apropie de han și îl văd pe Lică ieșind. Pinteaa pleacă în urmărirea acestuia și Ghiță intră în casă și o înjunghie pe Ana, pentru că se lăsase sedusă de Lică. Între timp, acesta din urmă se întoarce, deoarece uitase la han chimirul cu banii incriminatori. Intră și îi poruncește lui Răuț să-l împuște pe cârciumar. Se apleacă apoi asupra Anei care, în agonie, îl zgârie adânc pe obraz. Însăpăimântat, Sămădăul părăsește locul crimei dându-i ordin lui Răuț să dea foc hanului pentru a-și acoperi urmele. Apoi, urmărit de Pinteaa, care este foarte aproape de a-l prinde, Lică se sinucide intrând cu calul într-un copac. Jandarmul îl găsește și îi aruncă cadavrul în râu, pentru a nu afla nimeni că nu a reușit el însuși să-l prindă.

• **Deznodământul** surprinde întoarcerea bătrânei, care constată cu tristețe că nimeni nu poate să se împotrivească destinului. Cu toate acestea, nuvela se încheie cu speranța că, în ciuda tuturor nenorocirilor, viața merge înainte prin generațiile viitoare: „Apoi ea luă copiii și plecă mai departe.”

V. TEHNICA ANALIZEI PSIHOLOGICE

Ioan Slavici este considerat creatorul nuvelei psihologice în literatura română. Prin tehnica analizei psihologice autorul sondează profunzimile sufletului omenesc, scoțând în evidență conflictele interioare ale acestuia.

În nuvela *Moara cu noroc* el utilizează această tehnică urmărind frământările interioare ale personajului Ghiță. Acesta este un om slab, nepotrivit pentru visul de mărire pe care încearcă să-l transforme în realitate. Are prea multe slăbiciuni, pentru bani și pentru soția sa Ana, așa cum constată la un moment dat Lică: „– Dar cu femeia aceea ce-ai avut? – Ceea ce am cu tine, răspunse Lică rece. Am prins-o că are slăbiciune de aur...”, „E o slăbiciune de care mă tem... de femei, ba chiar mai rea decât aceasta, de o singură femeie.” Când averea îi iese în cale în persoana Sămădăului, Ghiță își pierde firea și-și trădează slăbiciunile. El știe că pentru a rămâne la han și a se îmbogăți trebuie să se pună bine cu Lică, dar are naivitatea de a crede că va putea avea și banii și cinstea neatinsă.

Slavici analizează în mod remarcabil această dilemă din sufletul personajului principal, care se simte atras în direcții contrare de două forțe la fel de puternice: averea și cinstea. Din nefericire, nu poate să facă cu adevărat o alegere. De aceea începe să se mintă singur și apoi nu mai știe de unde a pornit această automistificare. Ajunge să creadă că a făcut totul pentru Ana și pentru copii: „La urma urmelor toate le făcuse din dragoste pentru dânsa...”, ca mai târziu să realizeze că Ana nu este decât o piedică în calea vieții primejdioase care îl așteaptă. Prin urmare, se îndepărtează din ce în ce mai tare de ea: „El însuși se înstrăinase de dânsa. Din clipa în care ea și-a arătat bănuielile pe față, se stânsese orice tragere de inimă pentru dânsa din sufletul lui”, devine irascibil, ascuns. Pendulează mereu între dorința de a-și păstra avantajele materiale care decurg din tovărășia cu Lică și impulsul de a se

răzbuna pe acesta pentru faptul că îl „ține legat” de el în plasa minciunilor și a crimelor: „Ghiță dormea iar în patul său și visa că-l dă pe Lică prins... ziua următoare se temea că mai curând sau mai târziu, se va da de gol, și nu numai va strica toată treaba, dar își va băga totodată și capul în primejdii...”

De fapt primejdia nu este făcută pentru el. Ghiță nu are curaj, nu are sângele rece al omului de acțiune și nici ambiția calculată a unui arivist: „Nu! își zise el, eu nu pot să o fac aceasta; n-am în mine inima, n-am... dibăcia pe care ar trebui s-o am, pentru ca să o pot face.” Ghiță nu este decât „o muiere îmbrăcată în haine bărbătești, ba chiar mai rău decât așa”, afirmă și Ana cu dispreț.

În urma procesului în care fusese cercetat pentru complicitate cu Lică Sămădăul, personajul realizează că a jertfit valoarea cea mai importantă cu care se mândrea până atunci, cinstea, pentru a-și satisface setea de înavuțire. Slavici utilizează dialogul cu bătrâna, mama Anei, pentru a prezenta frământările sufletești ale lui Ghiță care nu a putut alege cu adevărat între cele două opțiuni: „Sărmanii mei copii, voi nu mai aveți... tată un om cinstit... Cinstit nu e decât omul care a astupat gurile rele, pre care nimeni nu-l poate grăi de rău fără a se da de rușine...” De aceea el este chinuit de remușcări pentru faptele la care s-a făcut părtaș și acest chin lasă amprente vizibile în înfățișarea sa: „În numai câteva zile se făcuse numai umbra din ceea ce fusese odinioară; în câteva zile pelița obrazilor i se încrețise și perii capului îi dăduseră în cărunțeală.”

Ghiță sfârșește tragic, după ce, înstrăinat de familie și chiar de el însuși, i se pare că nu mai are nimic de pierdut. Îl trădează pe Lică cu prețul sacrificării femeii care fusese pentru el rațiunea de a merge înainte. În viziunea moralistului Slavici cârciumarul va plăti cu viața, după vechea lege a talionului, iubirea de „arginți” și uciderea soției sale.

VI. ELEMENTE REALISTE

Numeroase elemente din nuvela *Moara cu noroc* se înscriu pe coordonatele curentului realist. Astfel:

- Ioan Slavici intenționează să creeze un univers ficțional ca analog al realității și recognoscibil în raport cu ea și, ca urmare, plasează acțiunea nuvelei într-un timp și un spațiu conturate pe coordonatele realității, prin indici concreți: „De la Ineu drumul de țară o ia prin păduri și peste țarini...”, „Ghiță se duse cu treabă la Arad... Peste câteva zile se duse apoi la Fundureni...”, „De la Sfântul Gheorghe cârciuma de la Moara cu noroc este a noastră...”, „Sosind duminică, în ziua de Paști... Lică se simți ca scos din sărite când nu-l găsi pe Ghiță singur.”
- Se remarcă ipostaza naratorului demiurg, obiectiv, omniprezent și omniscient, care știe totul despre personajele sale, chiar mai multe decât ele înseși, pus în valoare prin discursul narativ la persoana a III-a: „Bătrâna ședea cu copiii pe o piatră de lângă cele cinci cruci și plângea cu lacrimi alinătoare.”

- **Ca personaj literar apare cel tipologic, reprezentativ pentru mediul social în care trăiește** (Ghiță, mediul rural; Lică, lumea aventuroasă a porcarilor) și este **structurat în jurul unei pasiuni dominante** („la faculté maîtresse”). Autorul urmărește felul în care pasiuni ca dorința de înavuțire a lui Ghiță sau vanitatea în cazul Sămădăului, îi subjugă pe indivizi, ducându-i la pierzanie.
- **Pictarea în detaliu a mediului** care devine o modalitate de caracterizare a personajelor. De aceea se remarcă **descrieri ample ale împrejurimilor Morii cu noroc**: „Dacă aruncai privirea împrejur, la dreapta și la stânga, vedeai drumul de țară șerpuind spre culme, iară la vale, de-a lungul râulețului, cât străbate ochiul, până la câmpia nesfârșită...” sau a **ocupației străvechi a păzitorilor turmelor de porci**: „Cât țin luncile, ele sunt pline de turme de porci...” În plus, autorul realizează cu aceeași grijă pentru detaliul semnificativ **portrete sugestive ale personajelor**: „Era însă unul, Pinteă căprarul, un om scurt și îndesat, cu ochii mari, cu umerii obrajilor ieșiți și cu fălcile late, cu mustața tunsă și cu o tăietură în frunte, dar mai presus de toate om așezat și tăcut din fire...”
- **Sunt utilizate procedee narrative specifice realismului**: narațiunea cu accentul pe intrigă, stilul simplu, exact, funcțional, dând iluzia realității, observația socială și evaluarea etică.

VII. CARACTERIZAREA PERSONAJULUI LICĂ SĂMĂDĂUL

Unul dintre cele mai interesante profiluri literare create de Ioan Slavici este Lică Sămădăul. Chiar dacă personaj secundar în nuvelă, el este mult mai bine conturat decât protagonistul, Ghiță, în tușe puternice, precise, fără lumini și umbre, fără nuanțe, în culori vii, care persistă în amintirea și imaginația cititorului.

Imagine a răului care se insinuează în lumea echilibrată și patriarhală pe care o creionează de obicei scriitorul ardelean, Sămădăul „trăiește”, trece dincolo de paginile cărții, impresionează prin voința de neclintit, prin masculinitatea agresivă, prin forța și dârzenia cu care îi domină și îi manipulează pe cei din jur, asemenea șarpelui care își paralizează prada cu privirea verde și imobilă.

Este vorba despre unul dintre puținele personaje masculine care se impun în opera lui Slavici. Nuvelele și romanele sale rețin mai ales figuri feminine impresionante, precum masiva și energica Mara, care răzbate și se impune într-o îndeletnicire dominată de bărbați, sau fiica acesteia, Persida care, în ciuda aparentei fragilități, învinge prejudecățile celor vârstnici și slăbiciunea soțului visător și neadaptat.

Scriitor realist, Slavici trasează cu atenție pentru detalii atât portretul fizic, cât și pe cel moral al Sămădăului.

Portretul fizic insistă asupra înfățișării sale de om matur: „de treizeci și șase de ani, înalt, uscățiv și supt la față, cu mustața lungă, cu ochii mici și verzi și cu sprâncelele dese și împreunate la mijloc”, care trimite și la un personaj rău și nemilos, așa

cum sugerează și profilul moral intuit de Ana: „Lică e om rău și primejdios, asta se vede din ochii lui, din rânjetul lui...”

Pentru a-i pune în evidență natura aparte, singularitatea, autorul realist îl raportează mereu la mediul al cărui produs este, câmpia ardeleană unde își desfășoară existența păstorii turmelor de porci. Portretul moral făcut de narator sămădăului în general, ca ocupație, se potrivește ca o mănășă celui mai de seamă dintre ei: „Sămădăul nu e numai om cu stare, ci mai ales om aspru și neîndurat... care știe toate înfundăturile, cunoaște pe toți oamenii buni și mai ales pe cei răi, de care tremură toată lunca... dar sămădăul e mai presus de toate om tăcut... el știe numai pentru nevoile lui.”

Că acest Lică este cel mai de seamă individ din această lume închisă care are limba și regulile ei, diferite de ale celei din afară, o dovedește prin caracterizare indirectă și supranumele său. El este Sămădăul cu majusculă, stăpânul recunoscut, pe față sau tacit, al luncilor din jurul Morii cu noroc.

Acesta se află la antipodul lumii tradiționale a satului tipic ardelenesc, în care domnesc respectul binelui, al adevărului, tradiția și obiceiul, adică repetabilitatea fenomenelor. Adus de valurile unei orânduiri sociale noi, cea capitalistă, cu relații sociale mai complexe și dinamice, Sămădăul, care este un organizator al comerțului cu porci, trebuie să fie îndrăzneț, impunător și întreprinzător. Poziția socială îi este oferită de relațiile cu proprietarii turmelor, încât devine bogat și temut, așa cum o sugerează vestimentația sa, ca modalitate indirectă de caracterizare: „Lică era porcar, însă dintre cei ce poartă cămașă subțire și albă cu floricele, pieptar cu bumbi de argint și bici de carmajin, cu codoriștea de os împodobit cu flori tăiate și cu ghintulețe de aur.”

Caracterizarea indirectă prin limbaj sugerează că Sămădăul este un aventurier, adică un individ care iubește neprevăzutul, primejdia, curajul fără limite, răzbu-narea și violența, adică tot ceea ce iese din etica omului normal: „Acum sângele e un fel de boală, care m-apucă din când în când... tu nu știi ce grozavă e plăcerea de a-l lovi pe omul care te supără, de a-l lovi tare, ca să-l sfărâmi...”

„Pe om nu-l stăpânești decât cu păcatele lui, și tot omul are păcate... Ca să le dea mai lesne pe față, caută-i slăbiciunea... și faci cu el ce vrei”, afirmă el, iar slăbiciunile lumii moderne sunt banii și dragostea în afara căsătoriei. Dar Lică nu pare să aibă slăbiciuni. Banii nu-l stăpânesc, pentru că îi are și poate cumpăra orice și pe oricine cu ei. Cât privește femeile, Pinteia, vechiul său tovarăș, știe că nu are slăbiciune. Nici pentru Ana, tânăra soție a lui Ghiță, nu simte cine știe ce pasiune. Dorința de a o avea ține mai mult de acel impuls „din când în când” al instinctelor și mai ales de plăcerea de a lua femeia iubită de alt bărbat, din imboldul cinic de a-l vindeca pe acesta din urmă de o slăbiciune și de a-i distruge pentru totdeauna sentimentul moral. Nici prieteni nu are Sămădăul și nici nu are nevoie de ei. El are doar tovarăși de afaceri, unii mai importanți care îl ajută la nevoie, alții mai „mici”, care i se supun necondiționat, deoarece știu că vor plăti cu viața orice răzvrătire.

E posibil ca odinioară, Pinteia să fi fost mai mult decât un tovarăș de hoții și de închisoare, dar între ei stăruie acum o ură veche și adâncă și dorința aprigă de răzbunare, la care Pinteia nu poate renunța. De altfel jandarmul este singurul egal al lui Lică, la fel de dur, care știe că și el are un punct nevralgic: „*El are o slăbiciune, una singură: să facă, să se laude, să ție lumea de frică și cu toate acestea să râdă și de dracul și de mumă-sa*”. După cum însuși mărturisește: „*Eu nu cunosc înțelegere mai bună decât asta! În inima omului poate să fie orișice; destul numai să sâmțâ, că vai și amar de el dacă nu-mi face pe plac*”, Lică este vanitos, are plăcerea demonică de a stăpâni totul și, în primul rând, de a-i stăpâni și supune pe oameni: „*Tu nu ești om Lică, ci diavol!*” realizează prea târziu Ghiță. „*O simți acum?*”, vine replica plină de satisfacție a Sămădăului. Forța și fascinația sa demonică o simt toți și nimeni nu-i poate rezista. În viața lui Ghiță el joacă rolul nefast al lui Mefisto, care îi oferă avere, pentru ca în cele din urmă să-i cumpere sufletul.

Dar și Lică are parte de un sfârșit tragic, care ar putea fi interpretat prin optica moralistului Slavici și a basmului popular ca o izbândă a binelui asupra răului. Dacă ar fi așa, Pinteia l-ar prinde și Sămădăul ar fi pedeșit conform legii. Dar jandarmul nu are această satisfacție. Când îl vede apropiindu-se, Lică, singur și neînarmat, preferă sinuciderea. Vanitos el însuși, Pinteia vrea să nu știe nimeni că nu a putut să-l prindă și de aceea îi aruncă trupul în râu. Ca urmare, acest final se pare că ar putea avea altă semnificație etică. Lică plătește nu numai pentru că a tulburat o lume veche și clădită pe principiile cinstei și ale hărniciei, ci mai ales pentru că a căzut pradă propriei vanități. „*Pornind de la o sugestie din Hasdeu, care în mottoul dramei «Răzvan și Vidra» pune alături «iubirea de arginți» a lui Sbierea cu «iubirea de mărire» a lui Răzvan, cele două deșertăciuni ale sufletului omenesc, putem vedea în cuplul Lică-Ghiță același duet al pasiunilor distrugătoare: banul și vanitatea. Din acest unghi de vedere, sfârșitul lui Lică este pedeapsa pe care o primește viciul vanității. Într-un determinism de ordin moral, specific gândirii lui Slavici, fiecare moare din cauza viciului său.*” (Elena Zaharia Filipaș)

VIII. RELAȚIA ÎNTRE DOUĂ PERSONAJE (GHIȚĂ-LICĂ)

Ca autor realist, Ioan Slavici creează personaje tipologice, caractere dominate de o „pasiune”, reprezentative pentru mediul social în care trăiesc. Ca urmare, Ghiță și Lică Sămădăul, personajele centrale ale nuvelei *Moara cu noroc*, sunt modelate de mediul în care se formează.

Ghiță este legat de mentalitatea și de normele morale ale satului tradițional, chiar dacă ia, la un moment dat, în arendă *Moara cu noroc*. De aceea, la începutul nuvelei este prezentat ca un om harnic, modest, cinstit, care își iubește familia: „*Și atunci el privea la Ana, Ana privea la el, amândoi priveau la cei doi copilași.*” El are un vis modest, acela de a sta doi-trei ani la cârciumă pentru a putea pune pe picioare un atelier de cizmărie în care să lucreze cu câțiva ucenici.

Mutarea la cârciumă înseamnă pentru Ghiță pătrunderea într-o lume nouă, diferită de cea pe care o cunoscuse până atunci și ale cărei legi îi sunt necunoscute. Este o lume a aventurierilor, a oamenilor periculoși, care iubesc banii indiferent de mijloacele prin care îi obțin și curajul fără limite, un spațiu în care se impune cel mai puternic, spațiul al cărui stăpân absolut este Lică Sămădăul: „Și dacă lumea zicea că locurile de lângă Moara cu noroc sunt rele, n-ai fi avut decât să întrebi pe unul dintre sămădăi și el ți-ar fi putut spune pentru ce nu sunt bune și cine le primejduiește.”

Naratorul realizează chiar din expozițiune portretul moral al Sămădăului în general și al lui Lică în particular, surprinzând trăsăturile definitorii ale acestui mediu necunoscut de Ghiță: „Sămădăul e... mai ales om aspru și neîndurat care știe toate înfundăturile, cunoaște pe toți oamenii buni și mai ales pe cei răi, de care tremură toată lunca...”

Dacă Sămădăul este construit ca un personaj plat, care acționează în orice situație în funcție de „pasiunea dominantă” („la faculté maîtresse”) care este vanitatea, Ghiță este un personaj complex (rotund), urmărit în evoluție. Modul său de a gândi și de a acționa se schimbă atunci când schimbă mediul social. Astfel, omul cinstit, harnic și iubitor, care la început reprezenta valorile morale ale satului patriarhal, se transformă, venind la han, sub influența malefică a lui Lică, devenind necinstit. El se face părtaș la afacerile necurate ale Sămădăului și se îndepărtează de Ana de care îi este rușine uneori și pe care alteleori o consideră o piedică în calea vieții primejdioase pe care o alesese.

Odată cu relația de afaceri pe care o dezvoltă cu Lică, visul modest al fostului cizmar se transformă într-un vis îndrăzneț de mărire conturat și întreținut de tentația averii. Banul este, în primul rând, acel agent care anunță zorii capitalismului și care produce schimbări social-economice în totală contradicție cu modul de viață a satului din care vine eroul. Pe de altă parte, banii devin tentația personală a lui Ghiță, care îi întunecă mintea și îl fac să renunțe la tot ce avusese și cunoscuse până atunci.

Slavici creează personaje masculine slabe în fața tentațiilor, așa cum sunt Ghiță, Duțu din Comoara sau Iorgovan din Pădureanca. Drama lui Ghiță are drept principală cauză incapacitatea sa de a face în mod real o alegere, atunci când este tras în direcții contrare de două forțe la fel de puternice: banii și cinstea. El nu poate renunța nici la tentația averii oferite de prietenia cu Lică, dar nici la ideea de cinste pe care educația din spațiul rural i-o inoculase de la naștere. De aceea afirmă la un moment dat plin de remușcări: „Sărmanii mei copii, voi nu mai aveți... tată un om cinstit... Cinstit nu e decât omul care a astupat gurile rele, pe care nimeni nu-l poate grăi de rău fără a se da de rușine...” Slavici urmărește, prin intermediul analizei psihologice, conflictul interior al personajului și modul în care, neputând face alegerea, el începe să se dedubleze, să se mistifice. Apoi nu mai știe de unde a pornit această automistificare și, neputincios și dezorientat, se interiorizează și se îndepărtează de familie, singura care l-ar putea salva.

Prin urmare, Ana își pierde respectul pentru soțul ei, sugerând că nu este decât „o muiere îmbrăcată în haine bărbătești”, pe măsură ce începe să-l admire involuntar pe Lică pentru bărbăția sa: „Lică, tu ești om...” și pentru felul în care se impune în fața celorlalți, lăsând impresia că nu are slăbiciuni.

Spre deosebire de Ghiță, care este slab atât în fața banilor, cât și în relația de iubire cu Ana, Lică nu este stăpânit de bani, pentru că îi face cu ușurință și nu are slăbiciune pentru femei. Îi plac femeile, dar, după cum afirmă Pinte, „slăbiciune nu are”. Pe Ana o seduce mai mult din dorința de a-l vindeca pe Ghiță de iubirea pe care i-o poartă. Și totuși, chiar și Lică are un punct nevralgic pe care îl cunoaște tot vechiul său tovarăș, jandarmul: lui Lică îi place ca lumea să îi știe de frică. Altfel spus este vanitos.

Ioan Slavici este un moralist, pentru care fiecare individ plătește păcatele pe care le săvârșește și slăbiciunile pe care le are. Astfel, Ghiță va plăti nehotărârea, incapacitatea de a face alegeri. De aici și lașitatea de a o folosi pe Ana drept momeală atunci când, în sfârșit, se hotărăște să-l dea prins pe Lică. De aici crima asupra soției și moartea violentă la care este condamnat de autor cu mâna lui Răuț.

Lică, la rândul său, plătește păcatul vanității, deoarece se sinucide numai pentru a nu-i da lui Pinte satisfacția de a-l fi prins.

În concluzie, teza morală pe care o susține Slavici este cea exprimată prin vorbele bătrânei din incipit: „Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibei tale te face fericit”, dar și aceea că în viață toți plătim viciile pe care le avem.

MODERNISMUL INTERBELIC (LOVINESCIAN)

În sens larg, modernismul reprezintă o tendință de înnoire manifestată în literatura și arta sfârșitului de secol XIX și începutului de secol XX, tendință caracterizată prin negarea tradiției și prin impunerea unor noi principii de creație.

Criticul literar Matei Călinescu identifică în lucrarea *Cinci fețe ale modernității* două dimensiuni ale acestui concept, una istorică și alta artistică, aflate adesea într-o poziție de incompatibilitate ideologică: „În cursul primei jumătăți a secolului al XIX-lea a apărut o sciziune ireversibilă între modernitate în sens de etapă în istoria civilizației occidentale și modernitate în sens de concept estetic. De atunci relația dintre cele două a fost în mod ireductibil ostilă, permițând și chiar stimulând o diversitate de influențe reciproce... Ceea ce definește modernitatea culturală este respingerea deschisă a modernității burgheze, pasiunea ei negativă și devoratoare.”

Această „pasiune negativă a modernității” se va manifesta prin respingerea sau cel puțin punerea la îndoială a aproape tuturor ierarhiilor de valori, dar și a sistemelor de idei ale trecutului.

Două proiecte sunt emblematice pentru această tendință: cel al filosofului german Friedrich Nietzsche, care propune chiar minarea fundamentelor creștinismului și ale filosofiei apusene începând cu Platon, și cel al medicului Sigmund Freud care, studiind subconștientul, neagă ideea primatului rațiunii umane.

Arta modernă va fi și ea marcată de o permanentă nevoie de a inova și de negarea constantă a realismului și a naturalismului. Dificultatea decodificării mesajului, ca marcă a elitismului, devine și ea o componentă a artei moderne.

În fapt, cea mai cuprinzătoare definiție a modernității estetice o dă poetul francez Charles Baudelaire: „Modernitatea este o condiție fragilă, perisabilă, permanent temporalizată prin dependența ei de gusturile și modelele epocii.”

În literatură, romanul experimentează, concentrându-se mai ales pe viața interioară. Dacă Marcel Proust se sprijină pe memorie, menținându-se totuși în tiparele clasice ale genului, alți romancieri precum James Joyce (*Ulise*), Virginia Woolf (*Doamna Dalloway*) sau William Faulkner (*Zgomotul și furia*) îi alterează profund forma. Adepți ai tehnicii „fluxului conștiinței” ei încearcă să redea procesul însuși al gândirii, felul în care mintea percepe realitatea.

Și poezia devine ermetică, simbolismul concentrându-se pe sugestie, pe crearea așa-numitului „obiect tăcut” (după cum îl numește Stéphane Mallarmé), sugerat, dar niciodată prezentat direct.

În critica literară românească începutul vehiculării termenilor de „modernism” și „tradiționalism” se datorează lui Eugen Lovinescu. În lucrarea *Istoria literaturii române contemporane* criticul face o distincție între „modernismul teoretic”,

moderat, practicat și încurajat de el la „Sburătorul”, sub forma unei bunăvoințe principiale față de toate celelalte fenomene literare și un „modernism experimental” al revistelor de avangardă: „Contimporanul”, „Punct”, „Integral”, „unu” etc.

Modernismul promovat de revista „Sburătorul” și de cenaclul literar cu același nume este afirmat și în *Istoria civilizației române moderne*. Lovinescu pornește de la ideea că există un „*spirit al veacului*” („*saeculum*”) explicat prin factori materiali și morali, care imprimă un proces de omogenizare a civilizațiilor, de încadrare a lor într-un ritm de dezvoltare sincronă. În condițiile în care există decalaje între civilizații, cele mai puțin dezvoltate suferă influența benefică a celor avansate. Influența se exercită în doi timpi: mai întâi se adoptă prin imitație forme ale civilizației superioare, apoi, după implantare se stimulează crearea unui fond propriu: „*Cu mijloacele de răspândire instantanee a timpurilor moderne, puterea de difuzare a imitației a devenit aproape nelimitată. Iată pentru ce caracteristica epocii noastre este tendința de generalizare și uniformizare a obiceiurilor și a instituțiilor. Acest proces de unificare e, negreșit, ireversibil.*” (Eugen Lovinescu)

În încercarea de prezentare a principiilor modernismului, Eugen Lovinescu expune **trei teorii fundamentale**:

Teoria imitației este preluată de la psihosociologul francez Gabriel Tarde. În lucrarea *Legile imitației în artă* Tarde susține că imitația este factorul fundamental în evoluția tuturor societăților: copilul îl imită pe adult, țăranul pe orășean, popoarele mai înepoiate pe cele dezvoltate.

Analizând faptele politice și culturale ale civilizației românești, Lovinescu consideră că modernizarea a început la noi odată cu pătrunderea, la începutul secolului al XIX-lea, a ideilor inovatoare din Europa de Vest. În acel moment, societatea românească a întors spatele modelelor și inerției orientale și, preluând formele occidentale, a creat premisele dezvoltării unui fond modern.

Fenomenul formelor fără fond pe care îl combătuse Titu Maiorescu este acceptat de Lovinescu, el socotindu-l inevitabil și creator, deoarece formele pot să-și creeze uneori fondul necesar.

Lovinescu propune eliminarea rapidă a decalajelor culturale și modernizarea literaturii române, deci sincronizarea cu spiritul veacului.

Teoria (principiul) sincronismului în literatură înseamnă, în opinia marelui critic, acceptarea schimbului de valori, a acelor elemente care conferă noutate și modernitate fenomenului literar. Nu trebuie să fie vorba despre o imitație servilă, de un împrumut fără discernământ, ci de o integrare a literaturii într-o formulă estetică viabilă, în pas cu evoluția artei europene.

Pentru sincronizarea literaturii noastre cu spiritul veacului, Eugen Lovinescu considera drept necesare câteva mutații de ordin tematic și estetic:

- trecerea de la o literatură cu tematică preponderent rurală la o literatură de inspirație urbană;
- cultivarea prozei obiective;

- evoluția poeziei de la epic la liric;
- intelectualizarea prozei și a poeziei;
- dezvoltarea romanului subiectiv, de analiză;
- fluxul întâmplărilor din romanul tradițional să fie înlocuit cu fluxul conștiinței;
- accentul să fie pus pe autenticitate, pe trăirea autentică, pe relatarea subiectivă la persoana întâi, din perspectiva unui personaj narator.

La baza sincronismului stătea o altă teorie, cea a mutației valorilor estetice, după care, odată cu trecerea timpului, valorile estetice (produsele artei) sunt supuse unei mutații necesare. Operele trecutului își pierd valoarea estetică și se mută pe tărâmul valorii istorice, documentare. Estetice ar fi atunci, pentru noi, doar operele scrise de autori contemporani. De aici derivă conceptul de sincronism, fenomenul de difuzare geografică simultană a valorilor literare și de cultură, în general.

Printre scriitorii care au răspuns dezideratelor sugerate de Lovinescu și au fost promovați de el la „Sburătorul” se numără: Ion Barbu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu sau Anton Holban.

ROMANUL OBIECTIV

ION

de Liviu Rebreanu

- I. UNIVERSUL OPEREI LUI LIVIU REBREANU
- II. *ION* – roman
- III. STRUCTURA COMPOZIȚIONALĂ
- IV. SUBIECTUL
- V. ROMAN OBIECTIV
- VI. CONDIȚIA ȚĂRANULUI
- VII. CONDIȚIA INTELECTUALULUI
- VIII. CARACTERIZAREA PERSONAJULUI *ION*
- IX. IMAGINEA CUPLULUI ÎN ROMANUL OBIECTIV (*ION-ANA*)

I. UNIVERSUL OPEREI LUI LIVIU REBREANU

Liviu Rebreanu reprezintă, alături de Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, George Călinescu, Mircea Eliade, perioada modernismului interbelic, moment în care, romanul românesc, întemeiat de Nicolae Filimon, Duiliu Zamfirescu sau Ioan Slavici, atinge momentul său de maturitate, stând alături de creațiile artistice ale marilor romancieri europeni, precum Balzac, Stendhal, Flaubert sau Proust.

Apariția romanului *Ion*, în 1920, marchează o „dată” în literatura română, moment în care se realiza unul dintre dezideratele susținute de Eugen Lovinescu, acela al sincronizării literaturii noastre cu ideologia Europei de Vest. Ca urmare, chiar dacă opera lui Rebreanu nu transpunea artistic acele mutații de ordin tematic și estetic propuse de mentorul de la „Sburătorul” (trecerea la o literatură cu tematică urbană, dezvoltarea romanului de analiză etc), aducând în prim-plan o problemă cu tradiție la noi, cea a țăranului, totuși romanul este primit de Lovinescu cu entuziasm, fiind catalogat drept „cea mai mare creație epică românească”.

Operă realistă prin excelență, *Ion* este probabil primul roman care nu face concesii asupra viziunii idealizante asupra satului. Quijotismul, trăirea romanului în iluzie, se încheie odată cu opera lui Rebreanu: „*Ca Don Quijote pe patul morții, Rebreanu rupea în fond iluzia, spunea lucrurilor pe nume*”. (Nicolae Manolescu)

Universul operei lui Rebreanu se creionează în genul epic și în cel dramatic. Autorul debutează în revista „Luceafărul” din Sibiu și apoi în „Convorbiri literare” cu nuvele. Ca orice viitor romancier el realizează în nuvele precum *Frământări*, *Golanii*, *Răfuiala*, *Catastrofa*; *Ițic Ștrul*, *dezertor*, un exercițiu literar care va pregăti prin teme, motive sau schițe ale personajelor, viitoarele romane.

Calvarul este un roman de esență autobiografică, *Pădurea spânzuraților* face trecerea de la proza obiectivă la cea de analiză, urmărind evoluția sufletească a tânărului Apostol Bologa de la ipostaza de cetățean al unui stat la aceea de patriot. *Adam și Eva* valorifică ideea metempsihozei, iar în *Ciuleandra* se conturează tema dansului devenit obsesie declanșatoare de nebunie. *Răscoala* este o panoramă a descătușării energiilor colective.

Dramaturgia, prin texte ca *Plicul*, *Cadrilul*, *Apostolul*, demonstrează influența lui Caragiale. Volumul *Amalgam* reunește articolele și intervențiile sale din ziarele interbelice.

II. ION – apartenență la specia romanului

Definiție:

Romanul este specia genului epic în proză, de mari dimensiuni, în care numeroase personaje sunt antrenate în derularea unor evenimente cu o intrigă complicată, în care pot apărea mai multe conflicte, desfășurate pe mai multe planuri, în jurul unui nucleu, într-un timp și spațiu ample.

Trăsăturile romanului:

- specie a genului epic;
- text în proză;
- prezența a numeroase personaje;
- prezența mai multor conflicte și a mai multor planuri narative, conturate în jurul unui nucleu;
- acțiunea se desfășoară într-un spațiu vast și într-un interval de timp amplu.

Opera *Ion* este un roman, deoarece aparține genului epic prin prezența personajelor, a acțiunii și a indicilor de spațiu și de timp. Este un text în proză cu o structură complexă, de mari dimensiuni, creionat pe două planuri narative: cel al lumii țărănești (care surprinde evoluția personajului Ion în relația sa cu Ana, Vasile Baci, Florica, George Bulbuc) și cel al intelectualității rurale (reprezentat de familia învățătorului Herdelea și de preotul Belciug). Evenimentele se petrec într-un interval de timp extins la câțiva ani și într-un spațiu amplu în jurul satului Pripas: Armadia, Jidovița etc. Evenimentele sunt prezentate într-o succesiune temporală, desfășurându-se în funcție de momentele subiectului.

III. STRUCTURA COMPOZIȚIONALĂ

Compoziția care se remarcă prin simetrie și impresia de rotund, de întreg, reprezintă un element care a îndreptățit afirmația criticilor că Liviu Rebreanu este creatorul romanului românesc modern.

Din punct de vedere compozițional, romanul lui Liviu Rebreanu este structurat, în mod simetric, în două părți, intitulate sugestiv și metaforic *Glasul pământului* și *Glasul iubirii*. Fiecare dintre aceste metafore denumește câte o dominantă sufletească a personajului principal, o „poruncă” mai puternică decât el însuși. În scurta existență a lui Ion cele două „glasuri” se împletesc, ies la suprafață în mod alternativ, cel de-al doilea fiind mereu prezent în subsidiar. Aparenta tăcere a „glasului pământului” în a doua parte a romanului este o iluzie, atâta vreme cât ultimul gând al personajului, înainte de moarte, este: „*Îi păru rău că toate au fost degeaba și că pământurile lui au rămas ale nimănui.*”

Titlurile primului și ultimului capitol: *Începutul* și *Sfârșitul* se adaugă și ele la impresia de structură rotundă, de întreg perfect. Această modalitate de compoziție se regăsește, de altfel, și în alt roman al autorului, *Răscoala*, care se deschide cu titlul *Răsăritul* și se încheie cu *Apusul*. Titlurile celorlalte capitole din *Ion* fac ori trimitere la numele unor personaje: *George*, *Vasile*, ori se constituie în rezumate ale unor întâmplări semnificative: *Iubirea*, *Nunta*, *Copilul* etc.

Tot la impresia de simetrie contribuie și alte două metafore: cea a drumului și cea a horei, cu care începe și se termină romanul.

Incipitul opereii este reprezentat de imaginea drumului care vine dinspre Armadia și intră în satul Pripas. Odată cu acest parcurs, urmărit în maniera aparatului de filmat din cinematografie, cititorul pătrunde din realitate în lumea ficțiunii, pentru ca, la final, odată cu drumul care iese din sat, să revină în lumea reală. O altă conotație a metaforei drumului poate fi legată de dihotomia timp cronologic, obiectiv, în raport cu Marele Timp, eternitatea. Astfel, înainte să intre în sat și după ce iese din el, drumul „se pierde în șoseaua cea mare și fără sfârșit”, ca simbol al veșniciei, pe câtă vreme atunci când parcurge satul el reprezintă timpul cronologic, al vieții de om și, în particular, al vieții personajului principal.

Hora prezentată și ea în incipit și în final reprezintă o sumă de semnificații artistice. Acest eveniment duminical este, în primul rând, o monografie a tradițiilor și a obiceiurilor satului ardelenesc de început de secol XX, cu dansurile sale specifice: învârtita și someșana, portul popular al femeilor cu poale, catrințe și năframă și al bărbaților cu cămașă și cizme înalte cu „tureac”, taraful tradițional de coarde cu vioară, „contră” și „gordună”. Fațeta monografică se completează pe parcursul desfășurării epice cu prezentarea a două dintre marile evenimente din viața individului: nunta și nașterea, care prilejuiesc în spațiu tradițional actualizarea unui complex de ritualuri de o deosebită vechime și frumusețe. La aceeași oră apare stratificarea socială a colectivității sătești în intelectuali și țărani, bogați și săraci, femei și bărbați, care își au fiecare locul bine stabilit în ierarhia satului și statutul ei de instituție premaritală, loc de întâlnire pentru viitoarele cupluri (fetele erau „scoase la oră” în momentul în care aveau vârsta măritişului). În plus, hora este un pretext folosit de autor pentru a prezenta majoritatea personajelor din roman și stadiul incipient al viitoarelor conflicte: bătaia între Ion și George, care prefigurează finalul tragic, și cearta cu Vasile Baciuc care sugerează

poziția de „sărântoc” a lui Ion și dorința lui de a pune mâna pe averea tatălui Anei. În final, același eveniment aduce în prim-plan altă generație, sugerând că, în ciuda morții Anei sau a lui Ion, viața merge înainte, mai ales că sătenii vorbesc despre Florica despre care se crede că ar fi însărcinată cu el.

Prezența în roman a **două planuri narrative** reprezintă și ea un element de simetrie. Tehnica, prezentă și în romanul tolstoian *Război și pace*, urmărește, pe de o parte **planul vieții țăranilor** și, pe de altă parte, pe cel al **intelectualității sătești**, între care principalul element de convergență îl reprezintă protagonistul, Ion Pop al Glanetașului.

IV. SUBIECTUL

Prin romanul *Ion*, Liviu Rebreanu ne transpune în lumea satului transilvănean de la începutul secolului XX, sat în care existența se conturează în funcție de succesiunea anotimpurilor și de muncile agricole, pe o traiectorie presărată cu întâmplări, pasiuni și tradiții.

Ion Pop al Glanetașului, flăcău harnic dar sărac, iubind mai presus de orice pământul, o seduce pe Ana, urâtica fată a bogatului Vasile Baci, sacrificând astfel iubirea Floricăi. După îndelungi sfâșieri, scandaluri și tocmeli se face nunta și, abia după acest moment, Ion realizează că, împreună cu pământurile, o va primi și pe Ana, situație care îl face să o urască. Bărbatul trăiește o scurtă perioadă de euforie, făcându-și planuri și contemplând pământurile socrului, pe care le consideră ale lui. Iluzia se spulberă atunci când Baci nu îi dă decât câteva „locuri”. În timpul tratativelor pentru trecerea pământului pe numele lui Ion, Ana este bătută de tatăl ei care o crede complice cu soțul. Lovită și de Ion și batjocorită de Zenobia, tânăra stârnește compătimirea satului.

Vara, în timpul secerișului, Ana naște un băiat, într-o scenă arhetipală, plasată în mijlocul câmpului. Cei doi bărbați (Ion și tatăl său) nemișcați, în picioare, cu capetele descoperite, asistă parcă la o revelație a tainei vieții.

Curând, Florica se mărită simetric cu George Bulbuc, flăcăul bogat care fusese hărăzit Anei. Încă de la nuntă Ana înțelesese că Ion o mai iubește încă pe fata săracă a văduvei lui Maxim Oprea, bănuială confirmată ulterior de Savista, oloaga satului. Chinuită și având în minte moartea cârciumarului Avrum, care își regăsise parcă liniștea, Ana se spânzură. Copilul moare și el, iar Ion, surprins într-o noapte de George în curtea sa, este omorât în mod simbolic cu sapa, unealtă a pământului pe care îl venerase.

V. ROMAN OBIECTIV

Textul lui Rebreanu se încadrează în tipologia romanului obiectiv, pe care Nicolae Manolescu îl mai numește și „doric”, în studiul *Arca lui Noe*.

Caracterul obiectiv al lucrării se remarcă, în primul rând, prin **construirea narațiunii la persoana a III-a**, care implică prezența unui **narator omniscient**, ce relatează evenimentele dintr-o **perspectivă „dindărăt”**, în mod impersonal, fără să se implice în mod evident, asemenea unui Dumnezeu care a făcut lumea și apoi a lăsat-o să se descurce singură, în aparență.

Așa cum arăta Nicolae Manolescu, *Ion* este un **roman al aventurii, al faptelor, un roman social, al explorării lumii exterioare personajului**.

Acest tip de operă zugrăvește o **lume omogenă și rațională**, în care morala colectivă primează asupra celei individuale. Sunt preferate faptele, epicul din dorința de a crea iluzia vieții complete. **Lumea imaginată este coerentă, vocația auctorială**.

Autorul își ia în stăpânire personajele, este un **demiurg** care este capabil doar de infimul sacrificiu de a nu se arăta nemijlocit în text, deasupra căruia domnește însă prin cunoașterea desăvârșită a destinelor, conflictelor, soluțiilor. Ca urmare, vocile personajelor, gândurile și sentimentele lor sunt absorbite de această voce unică, cea a naratorului omniscient.

Personajele create în acest roman obiectiv, realist sunt **tipologice și plate**, în sensul în care acționează întotdeauna în funcție de „pasiunea dominantă”, fără să evolueze sau să-și modifice comportamentul. Astfel, Ion reprezintă tipul țăranului pentru care posesia pământului reprezintă schimbarea statutului social, Ana tipul femeii purtătoare de avere, lipsite de orice capacitate de decizie, Zaharia Herdelea, modelul intelectualului din spațiul rural etc.

Romanul doric creează **personaje puternice**, precum Ion, care încearcă să-și ia în stăpânire destinul și să-și l modeleze. Tot ceea ce face tânărul trădează dorința sa de a se integra în lume, de a-și găsi locul în mediul, în lumea în care trăiește.

Fiind vorba despre o creație care presupune mișcare, personaje energice, pline de vitalitate și de forță, **romanul obiectiv se adresează unui cititor căruia îi plac acțiunea și viața trăită la cote înalte**.

VI. CONDIȚIA ȚĂRANULUI

Prin intermediul poveștii lui Ion al Glanetașului, autorul ne oferă o imagine a problemicii țăranului din satul tradițional de la începutul veacului XX. Sursele conflictelor în care va fi antrenat personajul principal sunt, pe de o parte, iubirea pentru pământ și, pe de altă parte, **dorința de a-și schimba statutul social prin modificarea perspectivei colectivității asupra familiei sale**.

Eroul are toate calitățile necesare pentru a ocupa o poziție importantă în comunitate: este harnic, cinstit, inteligent și totuși desconsiderat de săteni din cauza sărăciei. La horă, Vasile Baciul se adresează subliniind acest aspect: „Ce ți-am spus eu ție, sărăntocule!”

Prin urmare, obsesia pământului este, pe de o parte, datorată felului în care Ion consideră să-și schimbe destinul, ocupând în societate locul care crede că i se cuvine.

De aici, hotărârea de a o seduce pe Ana, pentru a intra în posesia averii lui Baciuc. De altfel, în momentul în care reușește să-și atingă scopul suferă o transformare vizibilă chiar și în modul în care merge pe stradă, mai drept, mai apăsător, conștient parcă de „greutatea” pe care o dobândise.

Totuși, în cazul lui Ion, iubirea pentru pământ are și o altă dimensiune, una de natură spirituală. Este țărânul pe care Rebreanu îl văzuse sărutând pământul cu evlavie și care i-a dat ideea romanului. Tânărul contemplă acest „uriaș” și se simte copleșit de masivitatea și forța lui, de capacitatea sa de „a respira” și de „a trăi” năvalnic: *„Glasul pământului pătrundea năvalnic în sufletul flăcăului, ca o chemare, copleșindu-l.”*

Prin urmare, principala problemă țărănească pe care o aduce în discuție Liviu Rebreanu este cea legată de avere, ca sursă a poziției sociale a individului. În mentalitatea tradițională, munca este valoarea supremă și rezultatul unei munci asidue și stăruitoare este bunăstarea materială. De aici admirația și respectul pentru cei avuți.

O altă fațetă a societății rurale surprinsă însă de autor este statutul femeii. Destinul Anei, dar și al Floricăi sugerează lipsa identității și a oricăror drepturi ale femeilor. Acestea nu pot lua singure decizii, nu sunt capabile să-și ia în stăpânire destinul, fiind mereu sub tutela unui bărbat: în copilărie a tatălui și apoi a soțului. Ele sunt simple instrumente, purtătoare de avere sau de copii, legate de treburile gospodăriei și de muncile câmpului, neavând acces la educație, care le-ar aduce o anumită libertate și le-ar ajuta să se delimiteze de autoritatea bărbaților.

VII. CONDIȚIA INTELECTUALULUI

În romanul *Ion*, unul dintre planurile narrative urmărește destinul familiei învățătorului Zaharia Herdelea și imaginea preotului Belciug. În lumea satului, intelectualii reprezintă nucleul social. Nu întâmplător, în incipitul operei, drumul care intră în Pripas precum obiectivul unui aparat de filmat, se oprește prima dată asupra casei învățătorului, ale cărei ferestre caută spre sat „cercetătoare și dojenitoare”, făcând trimitere la statutul său de ocrotitor, îndrumător și judecător al vieții țăranilor.

În plus, poziția privilegiată de care se bucură intelectualii în mediul rural este sugerată și de atitudinea oamenilor „fără carte” la horă, când Herdelea și Belciug îi onorează cu prezența. Bărbații își descoperă capetele și se ridică în picioare, li se adresează cu respect și considerație: *„Dar de ce nu poștiți și dumneavoastră să vedeți petrecerea”*, sărutând mâna preotului.

Chiar dacă între învățător și preot există o veche relație de prietenie, între ei apar și conflicte datorate uneori faptului că locuința învățătorului este construită pe pământul bisericii, alteleori lui Ion pe care învățătorul îl admiră și îl protejează, acesta fiind pe vremuri cel mai bun elev al său. Flăcăul, la rândul lui, se sfătuiește mereu cu familia Herdelea și îi ajută deseori la diferite treburi casnice.

Legătura sufletească dintre ei reiese și din prietenia plină de respect pe care Ion i-o poartă lui Titu Herdelea, „poetul” familiei, care chiar îi sugerează vecinului său cum să pună mâna pe averea lui Vasile Baci: „*dacă nu vrea el să ți-o dea de bunăvoie trebuie să-l silești...*”

Totuși, principala teză pe care o urmărește Rebreanu este cea a condiției intelectualului român în Transilvania începutului de secol, aflată în Imperiul Austro-Ungar. Intelectualii resimt mult mai acut lipsa de drepturi a românilor și încearcă să mențină vie identitatea lor națională, în condițiile în care autoritățile statului și limba oficială sunt cele maghiare.

Destinul învățătorului se înscrie pe o traiectorie plină de dramatism atunci când acesta, dorind să îl ajute pe Ion, dar și să-și impresioneze viitorul cuscru, redactează în termeni destul de aspri o reclamație împotriva judecătorului care îl condamnase pe Ion în urma bătăii de la horă cu George. Gestul este considerat un afront de către autorități și la școală este trimis un inspector care constată că nici dascălul, nici elevii nu cunosc limba Imperiului. Ca urmare, Herdelea este eliberat din funcție și trebuie să se mute, împreună cu familia, la Armadia, unde își găsește un post la cancelaria avocatului Grofșoru. Când acesta din urmă dobândește o importantă poziție politică îl va ajuta pe învățător să se întoarcă la catedră. Totuși, în scurt timp, el va fi obligat să iasă la pensie, din cauza vârstei.

Copiii lui Zaharia Herdelea fuseseră crescuți în spiritul conservării valorilor românești și de aceea Titu își dorește să treacă munții în „țară”, Ghighi recită cu patos poezii patriotice, iar Laura se mărită cu Pinte, care face parte dintr-o familie de preoți care mențin ca pe o datorie sfântă flacăra românismului.

În concluzie, Rebreanu, romancier ardelean și patriot, vrea să sublinieze în acest roman rolul hotărâtor pe care intelectualii din Transilvania l-au avut pe linia păstrării conștiinței naționale și a promovării valorilor românești în condițiile ocupației străine.

VIII. CARACTERIZAREA PERSONAJULUI ION

Prin intermediul romanului Ion Liviu Rebreanu sugerează că scriitorul nu trebuie să illustreze teme, ci să oglindească tendințe. Acesta a demonstrat că tematica rurală nu era epuizată, că sufletul țăranului nu este sărac și simplist, nici lipsit de complexitate, ci dimpotrivă, că în spațiul tradițional există conflicte puternice și eroi complecși, că în casele și pe ulițele satului se consumă idile, drame și tragedii, că acolo îi poți întâlni, în haine țărănești, pe Ulise, pe Julien Sorel, pe Othello, Jago sau pe Medeea, Desdemona și Emma Bovary, „îngeri și demoni”, toată galeria tipologică a literaturii universale.

Personajul principal eponim al romanului, Ion al Glanetașului, este o figură simbolică, impresionantă prin iubirea pentru pământ și prin drama pe care o trăiește. Această dramă își are sursa în lupta care se dă în sufletul său între cele două „glasuri”, care și-l dispută până la sfârșire.

„Glasul pământului” se infiltrează în conștiința personajului ca o chemare obscură, copleșitoare, de parcă în el s-au adunat toate glasurile gliei din subconștiințul colectiv, transformându-l într-un uriaș mitologic. Reprezentativă este scena în care, mergând într-o dimineață la coasă, Ion admiră întinderea de pământ „negru-gălbui” care „pare un obraz mare, ras de curând”, desfășurat până la marginile cosmosului, din somnul căruia se va naște lumea. Din acest sentiment se naște gestul flăcăului care se apleacă și sărută glia, într-o adorație aproape sacră. În aceeași scenă, privind o brazdă proaspăt cosită, Ion „se simți crescând din ce în ce mai mare”, de parcă și el ar fi devenit un uriaș prin înfrățirea cu acest pământ cu care-și unește glasul într-un imn închinat soarelui. De altfel, protagonistul se simte atât de legat de pământ deoarece îi seamănă. Ființă primară, fără gând întors asupra lui însuși, flăcăul este la fel de masiv și plin de energie vitală și poate din această cauză, cei care intră în contact cu el au de suferit. Nu poți învinovăți o natură stihială la fel ca vântul ori furtuna că a doborât o întreagă pădure în calea sa.

Pentru Ion iubirea pământului reprezintă deci, mai mult decât dorința de a-și depăși condiția de țăran sărac. Totuși „veșnic a pizmuit pe cei bogați și veșnic s-a înarmat într-o hotărâre pătimașă: Trebuie să aibă pământ mult, trebuie”. De aceea voința de neclintit și hotărârea lui se vor îndrepta, fără să țină seama de nimic, spre realizarea scopului propus. De aceea, atunci când aude că Florica se va mărita se simte frustrat „ca și cum cineva i-ar fi furat cea mai bună... bucată de pământ”. De aceea, după ce îl înșală pe Vasile Baci, luându-i averea, Ion merge pe uliță cu pași mari și cu genunchii îndoiți, conștient de noua demnitate pe care i-o dă bogăția.

„Glasul iubirii” constituie al doilea instinct al lui Ion și va conduce la o a doua dramă: căsătoria cu Ana și renunțarea la Florica. Trăind într-un mediu în care căsătoria bazată pe interes se practică, Ion își impune să o accepte pe urâtica fată a bogatului Vasile Baci: „Mă moleșesc ca o babă năroadă. Parcă n-aș mai fi în stare să mă scutur de calicie! Las că-i bună Ana!”

Ulterior, înțelegând că odată cu pământurile se va „pricopsi” și cu Ana, el începe să o urască. De aici bătăile, nepăsarea la suferințele ei și vorbele urâte. Nici măcar moartea ei nu-l mișcă, singura lui grijă fiind Petrișor, care, crede el, reprezintă legătura cu zestrea soției.

Odată potolit „glasul pământului”, Ion reia legătura de prietenie cu George pentru a o putea vizita pe nevasta acestuia, Florica. În acest moment pământul și iubirea îi vorbesc eroului cu același „glas” și această polifonie îi precipită drumul spre moarte. Moartea va apărea ca unică soluție de ieșire din impasul în care ajunge. O violență de esență naturalistă răzbate din scena în care sângele lui Ion se întoarce în pământul care i-a fost mai drag decât orice pe lume.

Creator al romanului românesc modern, Rebreanu dorea ca specia în cauză să se îndrepte spre „un realism al esențelor”. Acesta se traduce prin capacitatea scriitorului de a pătrunde dincolo de „scoarța realului”, acolo unde clocotesc patimi și instincte devastatoare.

În plus, creionarea personajelor ca tipuri este tot specifică realismului, care concepe arta ca mimesis, urmărind prin generalizare o reprezentare atotcuprinzătoare a vieții, care să-i ofere cititorului iluzia verosimilității.

Ion al Glanetașului se situează la confluența mai multor tipologii realiste. Din punctul de vedere al categoriei sociale este tipul țăranului a cărui patimă pentru pământ izvorăște din convingerea că acesta îi va oferi demnitate și valoare în sânul comunității. Din punctul de vedere al categoriei morale, Ion poate fi considerat un arivist, înrudit cu Julien Sorel, indivizi care folosesc femeia ca pe un mijloc de parvenire.

Totuși, Ion este un personaj realist cu o psihologie care contrazice stereotipia de mecanism a vieții satului. În tot ceea ce face apare o exagerare, o încălcare a măsurii, un factor irațional care determină deplasarea tipicului spre atipic. La protagonist impresionează o anumită psihologie a frustrării, deopotrivă socială și sentimentală, care se manifestă cu o forță extraordinară.

Condiția țăranului ilustrată de Liviu Rebreanu în romanul *Ion* își va găsi o replică peste timp în *Moromeții* de Marin Preda. Naturii primare, tumultuoase, a lui Ion, i se va opune „*cel din urmă țăran*” (Nicolae Manolescu), fire contemplativă, care nu mai luptă pentru a lua în stăpânire spațiul, ci pentru a scăpa de teroarea timpului.

Autor de metodă realistă, Rebreanu desfășoară în acest prim roman al său o forță demiurgică nu numai pentru a înfățișa o lume supusă cauzalității, ci și un personaj a cărui mecanică a existenței scapă logicii perfecte pentru că înglobează factorul irațional. Astfel, Ion pare că trăiește într-o preistorie a moralei, într-un paradis foarte crud, el reprezentând, după afirmația lui George Călinescu, „*o brută ingenuă*”. Caracteristic lui Rebreanu este, de altfel, un anumit senzualism care exclude idealitatea. Ion posedă lumea în sensul că participă la ea cu toate simțurile...

IX. IMAGINEA CUPLULUI ÎN ROMANUL OBIECTIV (*ION-ANA*)

Ion al Glanetașului și Ana lui Vasile Baciș sunt două dintre personajele care reprezintă problema cuplului în romanul lui Liviu Rebreanu și ale căror destine se împletesc în mod tragic.

Roman obiectiv și realist *Ion* creionează tipuri umane prezentate în strânsă relație cu mediul în care trăiesc. Atât Ion cât și Ana fac trimitere la tipologia țăranului din satul transilvănean al începutului de secol XX.

Condiția bărbatului în acest mediu tradițional este însă diferită de cea a femeii. Bărbatul este capul familiei și prin urmare este îndreptățit să ia toate hotărârile în legătură cu aceasta, pe când femeia este doar purtătoare de zestre și de urmași, menită treburilor casnice și muncilor grele de la câmp (Ana naște în capătul locului pe care bărbatii îl muncesc în continuare, trăgând doar cu urechea la tipetele ei).

Destinele lui Ion și al Anei se împletesc în momentul în care tânărul se hotărăște să-și schimbe statutul social, căsătorindu-se din interes. El și fata lui Vasile Baci sunt diferiți din punctul de vedere al poziției în sat, deoarece el este sărac, iar ea este fiica unui țăran bogat.

În lumea satului tradițional averea, în speță posesia pământului, este factorul care determină poziția individului în ierarhia socială.

Deși are calități umane, precum inteligență și hărnicie sau poziția de lider în rândul feciorilor, Ion este desconsiderat doar din cauza sărăciei, stare pentru care îl consideră vinovat pe tatăl său, fire de artist, om slab și bețiv care a „prăpădit” averea adusă de Zenobia în gospodărie. Însuși Vasile Baci îl umilește pe flăcău la horă, reproșându-i: *„Ce ai cu fata mea, sărăntocule!”*

După nenumărate certuri și târguieli cu tatăl Anei pe care o lăsase însărcinată, tinerii se căsătoresc, prin mijlocirea preotului Belciug, și Ion va primi pământul pe care și-l dorise atât de mult. În acel moment constată însă cu uimire că odată cu averea a primit-o și pe urâtica Ana de care, în timpul îndelungilor confruntări, aproape uitase. Ca urmare începe să o urască și se răzbună pe ea prin vorbe grele și bătăi.

Destinele amândurora se sfârșesc tragic: Ana se sinucide și Ion, care reînnodase idila cu Florica, este omorât de George.

Așa cum afirmam mai sus, imaginea cuplului Ion-Ana surprinde condiția femeii și a bărbatului în societatea patriarhală a vremii. Ion are posibilitatea să-și modeleze destinul urmărind în mod conștient scopurile pe care și le propune. Chiar și moartea sa este urmare a alegerii pe care o făcuse, aceea de a se iubi cu o femeie căsătorită. Ana, pe de altă parte, nu are posibilitatea de a ieși realmente de sub tutela la care o condamnă condiția sa de fiică și de soție. Ea nu face alegeri, ci se supune doar a doi stăpâni: tatăl și apoi soțul. Făcând greșeala de a se îndrăgosti și de a încălca normele morale ale lumii în care trăiește este pedepsită atât prin oprobriul comunității cât și prin maltratările fizice și psihologice la care o supun tatăl și soțul. Relevantă pentru incapacitatea de a se sustrage condiției sale limitate este scena în care, alungată de tatăl ei, dar și de Ion, care „nu are ce face cu ea”, fără avere, însărcinată și suferindă, femeia rămâne în mijlocul drumului, neștiind încotro să o apuce: *„Și Ana porni... cu sufletul greu și cu trupul zdrobit. Mintea îi era stoarsă ca un burete uscat. Nicio nădejde... Mergea unde o purtau pașii, ca un câine izgonit...”*

Un alt aspect care face imposibilă viața de cuplu a celor doi este diferența de temperament. Ion este un personaj energic, dinamic, copleșitor prin voința și forța stihiale, la fel ca și pământul pe care îl iubește. El are un temperament vulcanic, care se dezvăluie încă de la început prin bătaia de la horă, o voință neștrămutată în realizarea scopurilor pe care și le propune: *„Mă moleșesc ca o babă năroadă. Parcă n-aș mai fi în stare să mă scutur de calicie! Las că-i bună Ana!”* Principalul său conflict este cu lumea exterioară: cu părinții, cu Baci, cu Ana, cu George, ipostază specifică romanului obiectiv. De aceea și moartea sa se datorează unei forțe exterioare, el găsindu-și sfârșitul în urma unei lovituri cu sapa, unealtă a pământului.

Pe de altă parte, Ana se plasează în antiteză cu soțul ei. Chiar și din punct de vedere fizic el este un flăcău frumos, puternic, pe când ea este slabă și urâtică, ștearsă ca temperament. Crescută fără mamă de un tată autoritar și abuziv este interiorizată, timidă, nu are păreri, nu este capabilă să-și impună voința. Trăiește în conștiință toate conflictele care se transformă în drame interioare și de aceea moartea prin sinucidere vine tot ca act îndreptat către interior, către sine și nu către ceilalți.

În concluzie, Liviu Rebreanu susține prin intermediul cuplului Ion-Ana o teză socială și morală legată de mentalitatea unei lumi patriarhale în care statutul social este dat de avere, în care căsătoriile sunt, în general, aranjate de către părinți tot după criteriul averii, în care femeia este un instrument de schimb și de tocmeală și bărbatul este un „pater familias” având drepturi depline, chiar dacă nu de viață și de moarte, ca în dreptul roman, asupra destinului familiei.

ROMANUL TRADIȚIONAL

BALTAGUL

de Mihail Sadoveanu

- I. UNIVERSUL OPEREI LUI MIHAIL SADOVEANU
- II. STRUCTURA COMPOZIȚIONALĂ
- III. SUBIECTUL
- IV. ROMAN SOCIAL
- V. ROMAN MITIC
- VI. ROMAN INIȚIATIC
- V. RELAȚIA ÎNTRE DOUĂ PERSONAJE (VITORIA LIPAN-GHEORGHÎĂ)

I. UNIVERSUL OPEREI LUI MIHAIL SADOVEANU

În legătură cu aspectul monumental al operei lui Mihail Sadoveanu, Garabet Ibrăileanu afirma încă din 1923: „*Literatura domnului Sadoveanu are amploarea... literaturii întregi a unui popor, ca și cea populară.*”

Creația sadoveniană traversează aproape un veac de literatură română, de la începutul de secol XX, în care se manifestă curentul sămănătorist și cel poporanist ca prelungiri ale clasicismului și romantismului, la perioada interbelică, epoca marelui roman realist, dar și a celui modern (în conștiința vremii trăiau Zola, Flaubert, Turgheniev, dar și Kafka, Joyce) sau la momentele de profunde frământări ideologice și politice de după ce de-al Doilea Război Mondial.

Prin urmare, Sadoveanu se va remarca ca individualitate plurivalentă, un realist cu viziune romantică și un romantic care se aplecă asupra detaliilor, în manieră realistă, având „*realismul unui Balzac și melancolia unui romantic*”. (George Călinescu)

Marile teme ale creației sadoveniene

I. TEMA SOCIALĂ („Oamenii”)

Sadoveanu surprinde în operele sale trei dimensiuni sociale: **viața țăranului (satul)**, **atmosfera târgului de provincie și ocupații (meșteșuguri)** arhaice care impun izolarea.

Viața țăranului este surprinsă în texte precum: *Dureri înăbușite*, *Crâșma lui moș Precu*, *O istorie de demult*, *Bordeienii*, *La noi în Vișoara*. Acestea surprind, în manieră poporanistă, retragerea țăranilor din fața civilizației și sentimentul dezrădăcinării și cel al alienării. Satul este văzut într-un continuu proces de sărăcire a țăranului ce se confruntă cu administrația și cu boierii. Prin urmare, apar și diferite forme ale protestului: ca luptă violentă, ca haiducie sau ca izolare în sânul naturii în încercarea de a conserva puritatea și umanitatea.

Atmosfera târgului de provincie este una sumbră, configurând sub un cer cenușiu un univers închis, sufocant, un loc al pierzaniei, în stilul poporaniștilor care opuneau satului, tradiției, primele semne ale modernității. Astfel, în oraș se consumă destinele tragice ale familiilor burgheze rapace, înecate în prejudecăți, cu o existență ștersă în care spiritul aspiră către altceva, încearcă să se salveze, dar sfârșește tragic. Așa se întâmplă în *Cazul Eugeniței Costea*, *Apa morților*, *Floare ofilită* sau *Locul în care nu s-a întâmplat nimic*.

Ocupații (meșteșuguri) arhaice care impun izolarea. Cea mai interesantă categorie de personaje sadoveniene este a celor pe care ocupațiile le obligă la izolare. Acestea nu reprezintă țăranul tipic din literatura română, lucrător al pământului, ci individualități. E vorba despre pădurari, vânători, pescari, oieri, călugări, zodieri, negustori, fântânari, care practică meșteșuguri arhaice, după reguli din veșnicie și se opun civilizației, neavând încredere în „drăcoveniile” moderne precum ceasul, trenul, telegraful etc. Trăind izolați în sânul naturii, ei au o relație directă, nemijlocită cu Universul, reușind astfel să deslușească semnele cerului, ale zodiilor, ritmurile cosmice ancestrale: Vitoria Lipan din *Baltagul* deslușește semne și vise premonitории, pădurarul Peceneaga din *Noaptea de Sânziene* este poftit la sfatul animalelor din Codrul Borzei, cărora le înțelege graiul, moș Leonte Zoderul din *Hanu-Ancuței* citește în cartea cerului destinele oamenilor.

II. ISTORIA („Timpul”)

Paseismul (întoarcerea spre trecut, în încercarea de a refuza prezentul și modernitatea), trăsătură a curentului sămănătorist, se remarcă în opera acestui scriitor, considerat a fi creatorul romanului istoric românesc.

Sadoveanu evocă istoria Moldovei creionând două mari epoci: **perioada arhaică**, învăluită în mit, în care primele semne ale creștinismului îi alungă în Muntele Ascuns pe vechii Decenei, magi și preoți ai religiei lui Zalmoxis (*Creanga de aur*) și **perioada istoriei documentare**. Aceasta din urmă surprinde figuri istorice și legende de-a lungul a trei secole: secolul al XV-lea, dominat de copleșitoarea personalitate a lui Ștefan cel Mare (*Frații Jderi*), secolul al XVI-lea, înviind vremea lui Ioan-Vodă cel Viteaz (*Șoimii*, *Nicoară Potcoavă*) și secolul al XVII-lea al lui Ștefan Tomșa, Vasile Lupu sau Duca-Vodă (*Neamul Șoimăreștilor*, *Zodia Cancerului sau vremea Ducăi-Vodă*).

În toate aceste opere timpul are întotdeauna două dimensiuni care se împletesc și se confundă adesea: pe de o parte, timpul obiectiv, istoric, măsurabil, pe de altă parte, Marele Timp, înghețat în clipa fluidă a eternității prin veșnicele ritmuri cosmice și prin păstrarea tradițiilor și a obiceiurilor.

III. NATURA („Spațiul”)

Natura, componentă esențială a tuturor operelor sadoveniene, romane istorice, povestiri romantice și cărți de înțelepciune, apare ca temă dominantă în texte precum: *Împărăția apelor*, *Țara de dincolo de negură*, *Valea Frumoasei*, *Nada florilor*, *Ostrovul Lupilor* etc.

În manieră eminesciană, natura este prezentată ca un spațiu privilegiat, protector, păstrător al energiilor nealterate ale universului, în care omul regăsește puritatea începuturilor. De la grindurile Deltei până la înălțimile Călimanilor, autorul ascultă simfonia ei, sub imperiul celor două pasiuni ale sale: vânătoarea și pescuitul. Percepția este una cosmică și magică. Realitatea și visul se împletesc... Un spațiu surprins sub mereu egala lumină a soarelui, un spațiu al detașării apoloneice de zgomotele vieții, al meditației și al poveștii...

„Scriitor român carpatin” (George Călinescu), Sadoveanu învâluie cititorul cu lirismul său copleșitor. Rostirea arhaică și regională, mustoasa expresie populară curg cu greutate și culoare de miere în urechea cititorului avizat, cuvântul trece dincolo, către lumea unde se ascunde soarele la apus.

Autorul însuși încadra momentul 1930 în care apărea romanul *Baltagul* în etapa deplinei sale maturități artistice, etapa de după 1929: „Aceasta este epoca maturității mele literare”, în care „viziunea asupra lumii se adâncise și se clarificase, formula stilistică în stare s-o exprime se fixase prin rafinare lentă și îndelungată. Cu «Baltagul», Sadoveanu oferea o imagine esențializată a lumii literaturii sale, lumea pe care o cântase și poetul anonim al «Mioriței» și al altor balade păstorești, și-i așeza deasupra, drept titlu simbolic, numele toporului cu coadă lungă cu care munteanul se apără: *baltagul*”. (George Gană)

Așa cum mărturisea Profira Sadoveanu în *Note la Opere* (vol. 10), cu puțin înainte de a scrie romanul, autorul care își vizita adesea un prieten la Tazlău, în munții Tarcăului, străbate încă o dată valea Bistriței, în automobil: „Au urcat Bistrița în sus cu popasuri multe, pătrunzând în inima Carpaților. Au ajuns la Dorna... și-au trecut de Stânișoara, suind și tot suind, până au ajuns sus pe culme, la Crucea Talienilor.”

Din aceeași sursă aflăm că *Baltagul* a fost scris în 10 zile, cu o uimitoare ușurință, „fără ezitări, reluări, rescrieri... Manuscrisul e așa de frumos și curat... aproape fără ștersături”. Este vorba de altfel despre o manieră de lucru obișnuită în cazul lui Sadoveanu, care elabora în minte întreaga țesătură a multora dintre operele sale: „Frază cu frază, în gând, am compus cele dintâi nuvelete... După ce alcătuiam astfel întregul text și-l memorizam, îl murmuram ca să-l aud cum sună, apoi îl treceam pe hârtie.”

În atmosfera de efervescență literară a epocii interbelice, după momentul fundamental marcat de apariția romanului *Ion* de Liviu Rebreanu, *Baltagul* se va înscrie pe linia unui realism sobru, destul de surprinzător la Sadoveanu, în operele căruia domina până atunci acel lirism covârșitor despre care am amintit mai sus. În ciuda lipsei de încărcătură lirică a rostirii sau a descrierii de natură destul de grave, romanul în discuție rămâne o epopee a transumanței și a inteligenței arhaice, cu o simbolistică complexă, prin intermediul căreia cititorul pătrunde fascinat „pe acel picior de plai, pe adevărata gură de rai a scrisului d-lui M. Sadoveanu... A fi păstrat acestei povestiri, germinată în glastra de cleștar a «Mioriței», toată puritatea de timbru a baladei și tot conturul ei astral – iată în ce stă întâiul dintre merite și cel mai prețios al *Baltagului*.” (Perpessicius)

II. STRUCTURA COMPOZIȚIONALĂ

Operă de mică întindere, în care acțiunea nu se desfășoară pe mai multe planuri narrative, *Baltagul* este totuși un roman prin complexitatea problematicii abordate și prin statura de mare eroină epică a Vitoriei Lipan, personajul central.

Tema fundamental socială, care prezintă într-o țesătură densă viața oamenilor de la munte, este fundalul pentru numeroase **alte arii tematice** care reprezintă ipostaze umane fundamentale: familia, iubirea, paternitatea, fidelitatea, lupta binelui împotriva răului, moartea, inițierea, riturile de trecere, călătoria, căutarea etc.

În sens denotativ, **substantivul din titlu** denumește un obiect din instrumentarul ciobanului din Moldova, folosit în scop defensiv. Din punct de vedere simbolic însă, *baltagul*, arma crimei, prin care se produce un dezechilibru în ordinea cosmică, la nivel ritual, dar și a răzbunării, prin care se restabilește armonia universală, este în opinia criticii și o „creangă de aur”, un obiect magic care face posibilă coborârea în infern și resurecția. În roman este vorba despre două astfel de arme: cea veche, „care știe multe” și pe care „e scris sânge”, *baltagul* lui Calistrat Bogza, cu care se înfăptuiește omorul, dar și actul de justiție, și cea nouă, făurită special pentru Gheorghită, simbol al inițierii sale, „sfințită” în biserică înainte de plecarea la drum și care rămâne nepătată.

Cele 16 capitole ale cărții se pot structura, urmărind desfășurarea epică, în 3 părți: de la început până la plecarea celor doi, mamă și fiu, în căutarea lui Nechifor Lipan (cap. I-VII), de la debutul călătoriei până la găsirea rămășițelor celui mort (cap. VIII-XII) și apoi pregătirile pentru înmormântare, praznicul, deconspirarea ucigașului și înfăptuirea actului de justiție (cap. XIII-XVI).

Incipitul este unul de tip prolog și cuprinde legenda despre felul în care „Domnul Dumnezeu, după ce a alcătuit lumea, a pus rânduială și semn fiecărui neam”, pe care Nechifor Lipan o știa de la un baci bătrân și pe care o spunea adesea, cu plăcere, pe la petrecerile din sat. Povestea funcționează ca un pretext narativ pentru prezentarea temperamentului „*umblăm domol, tăcem... nu vă mai pot da într-adaos decât o inimă ușoară...*”, a ocupației de frunte a muntenilor: „*suntem cu oile și cu asini*” și a vieții lor aspre, dar și pline de farmec: „*Asupra noastră fulgeră, trăsnește și bat puhoaiile... Să vă pară toate bune; să vie la voi cel cu cetera; și cel cu băutura; și s-aveți muieri frumoase și iubete...*”

Finalul este unul optimist. După înfăptuirea actului de restabilire a ordinii cosmice prin răzbunarea lui Nechifor Lipan și după ce acesta își află odihna mormântului, viața poate să-și continue cursul: „*Și-apoi după aceea ne-om întoarce iar la Măgura, ca să luăm de coadă toate câte am lăsat.*”

La nivelul compoziției se mai remarcă **structura rotundă**, de întreg perfect a romanului, dată de relația de simetrie dintre incipit și final. Textul începe cu imaginea Vitoriei care stă singură pe prispă gândindu-se la dispariția de neînțeles a soțului său și se termină cu vorbele aceluiași personaj care face planuri în legătură cu viitorul. O crimă înnoadă firul epic (moare Nechifor) și alta îi pune capăt

(moare ucigașul Calistrat Bogza). Acțiunea debutează într-o seară de toamnă și se finalizează într-o seară de primăvară, ca simbol al unui nou început. În primele capitole, când eroina găsește în sufletul său răspunsul la neliniștile ei și este îndreptată de moartea soțului, timpul exterior, obiectiv, îngheață: „*Timpul stătu*”. Gheorghiță este confiscat, Minodora închisă ermetic în mănăstire, gospodăria anulată. Ajunsă în cătunul de la Doi Meri femeia constată că pentru criminali viața merge înainte. Ca urmare, oprește timpul între Suha și Sabasa și îi silește pe toți să meargă înapoi pe firul vremii până la izvorul de unde curge sânge. Când, în final, criminalul își primește pedeapsa, vraja împietririi timpului se destramă și viața poate să-și reia cursul firesc. În plus, ruptura temporală este produsă de o lovitură de baltag, dată cu perfidie în ceafă, și apoi tămăduită cu altă lovitură, a aceluiași baltag, dată de această dată în frunte, pe față, ca act de justiție. Primul omor se produsese la asfințit ca timp ritual al morții, al doilea are loc în aceeași vreme care marchează trecerea soarelui, dar și a sufletelor pe tărâmul celălalt. Textul se deschide cu imaginea unui Gheorghiță imatur, sfios și nesigur, care va pleca pe un drum al inițierii, și se încheie ciclic în momentul în care actul justițiar pune capăt perioadei de inițiere și marchează trecerea acestuia spre maturitate. Gheorghiță (numele tainic al lui Nechifor Lipan), întâia iubire a Vitoriei, coboară în râpa morții, și din aceeași râpă urcă alt Gheorghiță, cel tânăr, după ce atributele tatălui trec asupra sa. Dacă descoperirea destinului tragic și ireversibil al lui Nechifor declanșase iarna: „*Înălțând fruntea Vitoria simți adiere rece dinspre munte...*”, intuirea locului unde acesta zace „*împuținat de dinții fiarelor*” va aduce primăvara: „*Acum vedea adevărat și bine că vântul a conținut. Căzuse jos, în vale, și amuțise și el.*” Când femeia se încredințează de adevărul celor intuite mai devreme și pornește ofensiva, se decretează primăvara: „*S-a adevărit și altă așteptare a muntencei. Vântul a pornit din nou, venind acuma de câtră miazăzi.*”

III. SUBIECTUL

Prologul cu care se deschide opera este și un artificiu naratorial prin intermediul căruia autorul îl introduce în scenă pe Nechifor Lipan, personajul absent, dar al cărui portret se creionează de-a lungul romanului, recompus din amintirile celorlalți.

Imaginea Vitoriei stând singură pe prispa casei și torcând, în timp ce se gândeste la întârzierea nejustificată a soțului reprezintă, ca moment al subiectului, un prim pas în desfășurarea acțiunii. Intriga este anterioară debutului cărții și reiese din gândurile femeii: „*Nechifor Lipan plecase de-acasă după niște oi, la Dorna, și-acu Sfântu-Andrei era aproape și el încă nu se întorsese.*”

Autorul se întoarce apoi către expozițiune prezentând timpul, spațiul și personajele.

Așa cum am mai arătat, acțiunea romanului debutează la finalul toamnei, prin noiembrie (iată Sfântul Andrei era aproape) și se încheie primăvara. Trecerea timpului este marcată de sărbătorile creștine: Sâmedru, Boboteaza etc. și de ritmurile cosmice: „sărbătorile solstițiului de iarnă”.

Spațiul în care este plasată întâmplarea este cel specific operelor sadoveniene, Moldova, spațiu creionat în mare parte pe coordonatele realului, de-a lungul itinerariilor ancestrale ale transhumanței, pe care eroina le va străbate în căutarea celui dispărut. Singurul nume fictiv este cel al satului Lipanilor, Măgura. Există însă deasupra pârâului Tarcău un munte cu această denumire.

Personajul central al operei este fără îndoială Vitoria, al cărei nume reprezintă un simbol al izbânzii vieții asupra morții, a inteligenței asupra perfidiei și a lăcomiei, a adevărului și a dreptății asupra crimei. Eroină de dimensiuni epopeice, în structura căreia se amestecă frumusețea chipului cu un caracter dârz și bărbătesc, Vitoria Lipan este unul dintre cele mai puternice și mai impresionante personaje din literatura noastră și nu numai.

Nechifor Lipan și fiul său care îi duce mai departe numele tainic, alături de ucigașii Calistrat Bogza și Ilie Cuțui devin personaje secundare, iar Minodora, hangiii, preotul Daniil Milieș, baba Maranda, prefectul și soțiile asasinilor, personaje episodice.

S-a afirmat deseori asemănarea dintre Nechifor și zeul Dionysos, cel născut de două ori, zeu al vegetației și al ciclurilor cosmice care se renovează permanent, dar și al lucrurilor oculte. Personajul absent purtase în copilărie numele de Gheorghită, dar se îmbolnăvise și mama lui îl vânduse ritual pe fereastră unei țigănci, care îi schimbă numele în Nechifor, „purtătorul de victorie”, „ca să nu-l mai cunoască bolile și moartea”. Prin urmare, numele său profan de Nechifor ocultează „numele cel adevărat și tainic”, iar moartea sa este doar un ciclu, reluat cu o renaștere în persoana fiului său, devenit, în finalul romanului, matur.

Deasupra tuturor personajelor individuale Sadoveanu conturează un portret colectiv, cel al omului de la munte, ale cărui ocupații milenare, obiceiuri, „de la Burebista, baciul nostru cel de demult”, și univers material și spiritual constituie tema centrală și fundalul întregului roman.

După prezentarea scenei din debutul romanului, desfășurarea acțiunii continuă cu frământările interioare ale Vitoriei care află printr-o scrisoare de la fiul său că stăpânul turmelor nu se arătase nici în bălțile Jijiei, acolo unde turmele se aflau la iernat. Femeia intră într-o perioadă de asceză, postind și reflectând, întoarsă către ea însăși și către lumea de dincolo în care încearcă să deslușească semne numai de ea știute: „Astfel s-a frământat, fără să i se aline gândurile...” Primește apoi primul semn, în vis, care îi aduce, la nivel magic, certitudinea morții lui Lipan: îl visează cu spatele către ea, trecând spre apus o revărsare de ape. Încredințată fiind în suflet de ceea ce se petrecuse, se întoarce către lumea exterioară și face cele de cuviință pentru călătoria care va avea ca scop găsirea mortului și restabilirea ordinii cosmice prin ritualurile funerare.

Femeia apelează la toate instanțele lumești și spirituale: plătește o slujbă la preot, o consultă pe vrăjitoarea Maranda, se închină la icoana Sfintei Ana de la Bistrița, care îi dă un al doilea semn, depune o plângere la prefectura de la Piatra (Neamț), chiar dacă în unele dintre acestea nu prea are încredere. Marea sa putere izvorăște din interior, din tăria de caracter, din inteligența și din hotărârea sa ne-strămutată de a duce la bun sfârșit ceea ce își propusese.

În preajma sărbătorilor de iarnă se întoarce acasă Gheorghită și femeia constată că acesta este prea tânăr și nepregătit pentru a face față singur căutării. Se hotărăște atunci să plece cu el, pentru ca mintea sa și brațul lui să conlucreze la aflarea adevărului.

În primăvară o duce pe Minodora la mănăstirea Văratec, la o mătușă călugăriță, și se pregătește să lase gospodăria în seama argatului Mitrea.

Pe 9 martie, la sărbătoarea Sfinților Mucenici, preotul din sat face slujbă mare și apoi Vitoria cheamă un negustor căruia îi vinde diverse produse ale gospodăriei păstorești, iar banii îi încredințează pentru o noapte preotului. Măsura de precauție se dovedește eficientă, deoarece noaptea, în același timp cu apariția unei jivine care năzuiește la cotețele animalelor, casa este călcată de hoți, pe care Vitoria, curajoasă, îi alungă cu arma soțului ei: „*Întinse pușca spre streșină și slobozi un foc. În clipă, din cornul de dindos al casei se desprinseră două umbre omenești, și se îndepărtară în fugă, mistuindu-se în întineric spre pădure.*”

A doua zi, la 10 martie, munteanca și feciorul său, însoțiți de negustorul David, pleacă la drum, închinându-se soarelui ca într-un gest de adorație păgână. Urmând itinerariile milenare ale oierilor, Vitoria se îndreaptă spre Dorna, locul spre care plecase soțul ei pentru a cumpăra oi. Cunoscând firea bărbatului, căruia îi plăceau petrecerile cu soții, aceasta alege ca puncte de reper hanurile pe care știe că Lipan le frecventa în drumurile sale. La întrebarea repetată a femeii, care trimite la zbulcunul măicuței bătrâne din Miorița: „*Cine-ați văzut pe un om de la noi călare pe un cal negru țintat în frunte și-n cap cu căciulă brumărie...*”, din răspunsurile hangilor care îl cunoșteau se creionează portretul acestuia: „*Era om vrednic și fudul, nu se uita la parale, numai să aibă el toate după gustul lui*”, afirmă Donea de la Bicaz. Ajunși la Călugăreni, unde își avea așezarea domnul David, drumeții poposesc pentru o noapte și, la un pahar cu vin, negustorul își aduce aminte cu plăcere de curajul celui dispărut, care amenința deseori că ar vrea să se urce pe Piatra Teiului și „*să facă un semn cu crucea împotriva demonului*” care, conform legendei, ar fi lepădat-o într-o noapte în apa Bistriței. Vitoria îi confirmă spusele, amintindu-și o confruntare cu niște tâlhari pe care Nechifor i-a alungat fără greutate: „*De hoți nu se temea: avea stăpânire asupra lor. Doar dacă l-or fi pălit dintr-o lature, prietini, pe furiș*”, adaugă ea. În aceeași noapte femeia are o viziune în care peste omul ei se revarsă ape de primăvară. A doua zi, drumeții poposesc la Fărcașa, unde Vitoria îi povestește și subprefectului, domnului Atanase Balmez, necazul ei și apoi se adăpostesc de vreme rea în casa lui moș Pricop, care îl cunoscuse și el pe Lipan: „*Vrednic român. Numai nu-mi plăcea că se ducea la drum asupra nopții... zicea că se duce noaptea; că se bucură să umble pe lună...*”

În periplul lor către Dorna femeia și fiul său cad într-o cumetrie la Borca, întâlnesc un alai de nuntă la Cruci, trec prin Țara Dornelor și află că în toamnă a fost mare iarmaroc și s-au vândut multe oi la Vatra Dornei. După ce ajung acolo și poposesc la han, Vitoria află de la cancelarie că soțul ei cumpărase în luna noiembrie 300 de oi și că apoi cedase 100 de capete unor gospodari, împreună cu care a plecat spre iernat. Se întoarce atunci din drum și în dreptul celei din urmă Dorne face popas, după obicei, la o crâșmă. Aici află de la domnul Macovei că cei trei ciobani au trecut pe acolo în toamnă, că bărbatul spătos cu căciulă brumărie a hrănit un câine și că unul dintre însoțitori „era mai puținel la trup și negricios ca mine. Celălalt, mai voinic decât toți și râdea des și tare. Avea buza de sus despicată ca la iepure...”

Urma oilor și a celor trei ciobani îi duce pe călători spre Păltiniș, Dârmoxa și Broșteni: „urma se găsea din semn în semn, adică din crâșmă în crâșmă”. Găsesc imaginea celor trei ciobani și la Borca și la Sabasa. Trec apoi muntele Stânișoarei prin pisc, pe la Crucea Talienilor, și poposesc la Suha, la hanul domnului Iorgu Vasiliu, unde Vitoria află de prezența a doar doi dintre ei: „Stăpânii au sosit în urmă, călări. Amândoi au descălecat și le-am dat o gustare...” În mintea ei lucrurile sunt clare: Nechifor Lipan a pierit undeva între Sabasa și Suha. Hangiul știe și numele celor doi însoțitori, despre care femeia intuiește deja că au înfăptuit omorul: cel cu buza de iepure este Calistrat Bogza, iar cel mic și negricios, Ilie Cuțui. Ambii locuiesc în apropiere, în cătunul de la Doi Meri, și s-au îmbogățit subit în toamna care trecuse. Cu ajutorul cucoanei Maria, soția domnului Vasiliu, Vitoria îi invită pe cei doi la primărie unde îi împunge cu vorbe în doi peri și îi iscodește cu ipocrită blândețe și umilință, dar nu află nimic. În prezența primarului și a notarului, Bogza și Cuțui susțin că au călătorit împreună cu Lipan până la Crucea Talienilor unde acesta s-a hotărât să le vândă și celelalte oi și apoi a plecat spre casă.

În acea noapte femeia se încredințează de ceea ce se întâmplase: „Din întinericul lui, în care se îndepărta, pentru întâia oară Lipan se întorsese, arătându-și fața și grăind lămurit numai pentru urechile ei”. Pune cap la cap indiciile, dar nu are încă nicio dovadă.

Următoarea zi se întoarce la Sabasa, la hanul domnului Toma și, străbătând satul, îl găsește din întâmplare, în curtea unui gospodar, pe Lupu, câinele mortului. Omul povestește că animalul venise la începutul iernii din râpele munților și cerșise mâncare și sălaș. La început era deseori fugar în munte dar, după ce zăpada a acoperit pădurea, s-a potolit și și-a făcut cu mare curaj datoria față de noul stăpân. Împreună cu câinele, mama și fiul trec iarăși muntele la Suha, unde cucoana Maria își făcuse datoria: satul vuieste în legătură cu povestea muntencei care venise de departe, ca să-și caute bărbatul dispărut. Unii sunt de părere că cei doi gospodari de la Doi Meri ar trebui să arate chitanțele care atestă cumpărarea oilor de la Lipan ori să indice martorii care au asistat la vânzare, acestea fiind în epocă cele două proceduri în cazul vânzărilor de produse și de animale. În plus, abila hangiță le pornește una împotriva celeilalte pe nevestele suspectilor.

Trecând din nou către Sabasa, la Crucea Talienilor, câinele dă semn. Vitoria, convinsă de ceea ce va găsi, îi dă drumul, și acesta coboară lătrând într-o prăpastie. Urmându-l, femeia și băiatul fac tragica descoperire: „Oase risipite, cu zgârcurile umede, albeau țărâna. Botforii, tașca, chimirul, căciula brumărie erau ale lui Nechifor. Era el acolo, însă împușinat de dinții fiarelor... Îngenunchind cu grabă, îi adună ciolanele și-i deosebi lucrurile. Căpățâna era spartă de baltag.” Dacă dispariția bărbatului constituie intriga romanului, punctul culminant îl reprezintă în mod simetric găsirea lui, punct de maximă tensiune care se prelungește până la pedepsirea celor vinovați.

Femeia aprinde o lumânare și îi poruncește băiatului să-și păzească tatăl până când ea va coborî în sat, la domnul Toma, să anunțe autoritățile și să aducă o căruță pentru a ridica mortul. Chiar dacă la un moment dat se sperie și urcă în drum, băiatul rămâne în apropiere până la întoarcerea Vitoriei, care îl anunță că preotul va veni să citească cele după datină la fața locului, pentru că, până la cercetarea ce urma a fi făcută de autorități, cadavrul nu poate fi mișcat. Oamenii legii își fac apariția a treia zi, dar nu aduc în ancheta Vitoriei nimic nou. Subprelectul îi poartă din nou pe suspecti la interogatoriu, de data aceasta separat. Vitoria îl exasperează pe Bogza cu iscodiri meșteșugite, insistând asupra presupusului martor care a asistat la vânzare. Recunoscând că nu a existat niciun martor, oierul se incriminează, înfundându-se din ce în ce mai adânc. Femeia reușește chiar să-i învrăjbească pe cei doi asasini, sugerându-i lui Ilie Cuțui că prietenul Bogza îl acuză pe el.

Nevasta de pe Tarcău pregătește apoi înmormântarea soțului după datină și poartă la praznic pe toată lumea. La masă îl provoacă cu dibăcie pe Bogza și apoi, în fața asistenței stupefiate, povestește scena omorului ca și cum ar fi fost acolo. Ajuns la capătul puterilor și dat pe față ca ucigaș, Bogza se deconspiră vrând să-l atace pe Gheorghiță. La îndemnul femeii și cu ajutorul câinelui, fiul mortului înfăptuiește actul de răzbunare și de justiție, lovindu-l pe vinovat.

Înainte de a muri, Calistrat Bogza își recunoaște crima, la care Cuțui îi fusese complice. Mulțumită, Vitoria face planuri de viitor, în legătură cu reînnoarea firului vieții pe care o lăsase în urmă: „La patruzeci de zile vom fi iar aici... om aduce atunci de la mănăstirea Văratăcului și pe soră-ta Minodora, ca să cunoască mormântul. Și-apoi după aceea ne-om întoarce iar la Măgura, ca să luăm de coadă toate câte am lăsat...”

IV. ROMAN SOCIAL

Conform unei afirmații a lui G. Călinescu: „Mihail Sadoveanu scrie mereu monografia unei societăți umane... Eroul statornic al celor mai bune scrieri e un popor, poporul de la munte în Baltagul, poporul românesc îndeobște în toate.” Acest erou colectiv este înfățișat încă din legenda despre felul în care „Domnul Dumnezeu, după ce a alcătuit lumea, a pus rânduială și semn fiecărui neam.” Muntenii sunt dintru

veșnicie oieri, exponenți ai acelei categorii de indivizi dragi autorului, ale căror ocupații îi obligă la izolare în sânul naturii. Suind domol cărările munților, sunt oameni tăcuți și dârji, parte a ritmurilor cosmice, care știu să asculte în singurătate, sub stele, zvonul stihilor. Cel din Veac le-a croit un destin aspru, dar le-a dat în schimb „*inimă ușoară ca să vă bucurați cu al vostru*”, femei frumoase și iubitoare și plăcerea de a petrece.

Din gândurile Vitoriei, care stă singură pe prispă în lumina de toamnă a asfințitului, se conturează, în stil indirect liber, imaginea acestor oameni de la munte, tari ca piatra și harnici ca apele iuți, dintre care unii își câștigă traiul „*cu toporul și cu cața*”, iar cei mai vrednici „*își întemeiază stâni în munte*”, unde vara stau de taină cu Dumnezeu și cu singurătățile. Toamna târziu coboară spre bălți, la iernat, la date „*dintru veșnicie fixe*”, în virtutea străvechilor mișcări ale transhumanței.

Gospodăria Lipanilor este una tipică, de oieri ortomani, care cunosc tainele „*laptelui acru și a brânzei de burduf*”, dar și istorisiri și vorbe de înțelepciune: „*Nimene nu poate sări peste umbra sa*”, afirmă uneori Nechifor Lipan, stăpânul de turme spătos și îndesat, meșter la vorbă și la faptă, iubitor de petreceri și om cu mare „*coraj*”, cunoscut de mulți și iubit de familie și de prieteni.

Femeile oierilor rămân mare parte a timpului singure să țină gospodăria și să crească copiii în rânduiala veche, ale cărei norme perene asigură stabilitatea acestui fel de viață și opresc într-un fel trecerea timpului: „*Îți arăt eu coc, valț și bluză, arză-te para focului să te ardă! Nici eu, nici bunică-ta, nici bunică-mea n-am știut de acestea și-n legea noastră trebuie să trăiești și tu...*”, o ocărăște Vitoria pe fiica sa, Minodora. Chiar dacă acești oameni vechi „*iuți și nestatornici ca apele, răbdători în suferinți ca și-n ierni cumplite*”, respectă cu sfințenie „*datinile lor de la începutul lumii*”, știu să se adapteze și la nou, chiar dacă nu au încredere în rânduielile lumii „*din vale*”: Gheorghiță călătorește cu trenul, Vitoria vorbește la telefon: „*Am săvârșit și asemenea păcat, vorbind pe sârmă... Am făcut și multe altele.*”

Ținând locul bărbaților în gospodărie, femeile ca Vitoria Lipan sunt, în ciuda frumuseții fizice, virile, autoritare și ambițioase. Aceasta este, de altfel, în opinia lui G. Călinescu condiția tipică a femeii de la noi, la începutul secolului XX, când „*imensa majoritate a femeilor erau țărănci*”. În satul de la munte femeia „*are doar o scurtă perioadă de pasivitate. Apoi curând devine muiere. Asta înseamnă că despărțită prin natura ocupațiilor, luni întregi de bărbat, ea vede de casă, de copii, de puținul ogor, ea cumpără, ea vinde mergând la târg, căpătând prin asta o psihologie autoritară*”.

Pe lângă descrierea firii muntenilor și a ocupațiilor lor străvechi, romanul oferă informații cu caracter monografic referitoare la hrana, obiectele casnice și vestimentația acestora. Când li se făcea „*lehamite de lapte, brânză și carne de oi sfârtecate de lup*”, Lipanii aduceau de la câmpie legume și făină de păpușoi. La o cină obișnuită în familie, Minodora „*răsturnă mămăliga pe măsuta joasă și rotundă, tăie jumătate și o întinse pe un fundișor lui Mitrea cu o scăfiță de brânză și c-o ceapă... Apoi cercă ouăle fierte și le scoase din ulcica lor c-o lingură de lemn într-o strachină cu apă rece*”.

Fata este îmbrăcată cu cămașă albă și „*catrință neagră vrâstată cu roșu*”, poartă părul împletit în cunună în jurul capului, „*fără nicio broboadă, după rânduiala fecioarelor*”. Prin gospodărie umblă desculță, păstrând „*ciuboțelele cu potcoave galbene și cu vârful de glanț*” pentru zilele de petrecere, pentru sărbători și călătorii. Toarce lână, își țese haine și își pregătește „*perinele și lăicerele de zestre*”. Femeie măritată, Vitoria poartă broboadă sau năframă strânsă sub bărbie și haine tipice pentru iarnă: colțuni groși de lână sură, ciubote sau opinci, sumăieș și cojoc de oaie. Mitrea argatul cere de la stăpână: „*tohoarcă, opinci și căciulă, că de acum se chiamă că vine iarna*”. Gheorghită, venit acasă din bălțile Jijiei, „*avea chimir nou și-i plăcea, vorbind, să-și desfacă bondița înflorită și să-și cufunde palmele în chimir*”.

Superstițiile și credințele străvechi în puterea premonitoare a viselor reprezintă și ele aspecte monografice ale spiritualității populare: cocoșul dă semn de plecare, gunoiul nu se dă afară din casă în timp ce soarele este pe cer, Vitoria își visează soțul, care îi trimite semne tainice din lumea de dincolo, icoana de la Bistrița lăcrimează, evreii nu au voie să călătorească pe apă etc.

O altă dimensiune monografică oferită de textul sadovenian este cea legată de **ceremonialurile legate de riturile de trecere: nașterea, nunta și înmormântarea**. În periplul lor în căutarea lui Nechifor, femeia și fiul său cad la Borca într-o cumetrie. Vitoria intră în camera lehuzei și îi așază sub pernă bucățele de zahăr și pe fruntea copilului bani, ca să le fie viața dulce și îmbelșugată. La Cruci întâlnesc un alai de nuntă. Mireasa și druștele (domnișoarele de onoare) au pe cap cununi cu flori, bărbații trag focuri de armă, ca sugestie legată de imaginea nunții ca vânătoare rituală. Vorniceii sunt feciorii călare care deschid alaiul nupțial și cer mireasa de la casa părinților ei, caii au baticuri colorate la urechi.

Cel mai amplu ceremonial surprins în roman este însă cel funerar. Acesta începe în momentul în care Vitoria găsește în râpa de sub Crucea Talienilor oasele risipite ale soțului ei. Îi aprinde o lumânare care să lumineze drumul în lumea de dincolo „*dalbului de pribeag*”. Îl priveghează apoi, după datină, 3 zile, oferind mâncare și băutură celor de față și neuitând să verse o picătură pe pământ, „*de sufletul mortului*”.

În ziua înmormântării domnul Toma pregătește un car cu boi împobobit cu cetină, în care așază sicriul gol. La ceremonie participă 3 preoți, 3 oameni cu buciune și 4 femei bocitoare. Vitoria coboară în râpă și adună cu mâna ei oasele celui mort, stropindu-le cu vin și așezându-le în sicriu. Peste acesta pune un „*lăvicer vrâstat cu negru și roșu*”, ca simbol al împletirii vieții cu moartea. Alaiul funerar în frunte cu steagurile și crucea se pune în mișcare. Se oprește apoi de 3 ori la răscruci, moment în care preoții spun rugăciuni, femeile întind pânză pentru datina podurilor spre lumea de dincolo, iar bocitoarele descriu în cântece funerare de mare vechime, viața de aici și trecerea în lumea „*fără dor*” a celui dispărut. La groapă, preoții fac slujbă mare, cum nu s-a mai pomenit prin părțile acelea și mormântul este pecetluit până la învierea din veac. Peste groapă se dă o găină neagră

și cei de față aruncă bulgări de pământ. Urmează ospățul funerar, pomana mortului, la care participă toți cei prezenți la „petrecanie”.

În toate aceste obiceiuri care punctează ritual cele trei mari evenimente din viața omului, se observă împletirea riturilor vechi, precreștine, cu cele aduse de noua religie a lui Hristos.

V. ROMAN MITIC

Mottoul sub semnul căruia stă romanul lui Sadoveanu: „*Stăpâne, stăpâne, / Mai chiamă ș-un câne*” face trimitere la unul dintre cele patru **mituri fundamentale românești** (în viziunea lui G. Călinescu), cel al originii pastorale a poporului nostru, cuprins în balada *Miorița*.

Este clar că schema narativă din baladă a constituit punctul de plecare al romanului: doi ciobani îl omoară pe al treilea pentru a-i lua oile, o femeie îl caută pe cel dispărut, moartea este privită cu acea seninătate care izvorăște dintr-o concepție arhaică despre locul omului în univers. La naștere, individul, parte a unui mecanism subtil și complex, se desprinde din marele cosmos, producând un dezechilibru al ordinii universale. Moartea nu înseamnă, în acest context, decât o întoarcere, o restabilire a splendorii întregului. De aici aparenta resemnare a baciului moldovean din *Miorița*, de aici nuntirea sa cu elementele cosmice, de aici calmul și stăpânirea de sine a Vitoriei Lipan, care, după ce se încredințează de moartea soțului, nu își permite să îl plângă până când nu restabilește prin rit ordinea lucrurilor și nu îi dă mortului odihna mormântului.

Versurile alese ca motto fac mai puțin trimitere la dorința celui amenințat cu moartea de a se apăra și mai mult la ipostaza câinelui (lupului) de animal psihopomp, călăuză a mortului în lumea de dincolo. Ca dovadă, câinele lui Lipan, care păzise cadavrul în râpa de sub Crucea Talienilor până la venirea iernii, este cel care îl și găsește primăvara și îl răzbună, împreună cu Gheorghiță.

Aici se oprește însă asemănarea dintre această baladă și romanul în discuție, chiar dacă textul cult păstrează în substanța sa epică accente de mare epopee a unui mod de viață ancestral.

În opinia lui Al. Paleologu, opera lui Sadoveanu transpune însă, punct cu punct, și un **alt mit fundamental**, „*mitul total, cel mai complet dintre toate, cel egiptean al zeului Osiris, cu care s-au coroborat sau contaminat ulterior și altele: Mithra, Dionysos, Orfeu, Demeter... care semnifică ideea de moarte și regenerare, de ocultare și manifestare, de sacrificiu, de productivitate, fecunditate, armonie, criză etc.*”

În mitologia egipteană, Osiris este zeul suprem, zeu al soarelui, care apune și răsare, moare și reînvie, identificat mai târziu cu Amun-Ra, ucis de fratele său Seth și al cărui cadavru sfărtecat în bucăți a fost împrăștiat pe valea Nilului. În mod asemănător, oasele lui Nechifor Lipan, cel omorât mișelește, zac risipite în râpa ascunsă. Nu întâmplător apare într-un loc notația: „*Nechifor Lipan s-a înălțat*

în soare ori a curs pe apă.” În căutarea bucăților din trupul zeului coborât în infern pleacă soția sa Isis, fiul Horus și zeul Anubis cel cu cal de șacal, care face legătura între cele două lumi, așa cum în roman Vitoria, Gheorghită și câinele Lupu călătoresc, hotărâți să caute chiar și în lumea de dincolo: „dac-a intrat el pe celălalt tărâm, oi intra și eu după dânsul” și apoi coboară în prăpastie, simbol al lumii umbrelor: „Era un loc așa de strâmt, așa de singuratic, așa de dosit. Nu suia la nicio potecă, n-avea niciun fel de legătură în curmeziș cu vecinătățile.” Poclada în care sunt învelite oasele și lăvicerul pus peste sicriu reprezintă probabil pielea de animal și bucata de stofă cu care fusese învelit Osiris în vederea reînvierii.

În iconografia osiriană, Horus și Anubis poartă fiecare câte un obiect magic: primul un bețișor și celălalt un fel de toporișcă. Având în vedere că în roman Anubis apare în ipostaza sa canină, bățul trece asupra Vitoriei, care împunge cu el podeaua primăriei din Suha, iar toporișca asupra lui Gheorghită.

Motivul osirian al soarelui se mai deslușește și în momentul plecării în călătorie, la răsărit, când „întâi munteanca și pe urmă flăcăul își făcură de trei ori semnul sfintei cruci, închinând fruntea către lumină”, sau în descrierea oamenilor de la munte care „stau în fața soarelui cu o inimă ca din el ruptă”. În primul vis al Vitoriei, Nechifor Lipan „trece spre asfințit o revărsare de ape”, omorul se petrece, în varianta femeii, la apus, găsirea cadavrului se produce în același timp ritual.

Un alt epos cultural este reprezentat în roman de **motivul labirintului**, care conține în substanța sa un element de rezonanță universală: căutarea, care are drept scop înfuntarea necunoscutului și revelarea forței eroului. În mituri și în basme, căutarea și biruința asupra răului constituie chiar impulsul epic. Labirintul se poate afla în afara sau în interiorul ființei umane și descifrarea sa cere voință, curaj și inteligență, dar mai ales nevoia de a cunoaște: „Labirintul e deci o metaforă a căutării: rătăcești calea sau te rătăcești în tine însuți căutând ceva, poate sensul acelei fărâme de absolut sub zodia căreia te-ai iscat în lume.” (Marin Mincu) În *Baltagul* căutarea este axul central al desfășurării epice, o căutare care vizează atât o dimensiune spațială cât și una temporală.

Drumul nevestei și al fiului are forma unei spirale, motiv des întâlnit în ceramica pictată românească, ca o primă prefigurare a labirintului. Drum înainte până la Bistrița și revenire în satul Măgura, și din nou înaintare până la Vatra Dornei și întoarcere spre Borca și Sabasa, apoi pendulare între Suha și Sabasa și descoperirea inimii labirintului, în pisc la Crucea Talienilor, unde vântul călătoriei „stă”, dând semn de popas. Alte pendulări sufletești între Suha și Sabasa vor rezolva apoi labirintul interior, odată cu pedepsirea vinovaților.

În același fel, timpul îngheață în momentul în care femeia primește în sufletul său certitudinea morții soțului și își reia cursul firesc odată cu restabilirea echilibrului universal prin rit și cu pedepsirea vinovaților.

Chinul sufleteș al eroinei constituie și el un labirint interior, un drum încifrat al îndoielilor, al deliberării individuale, al dificultății de a lua o hotărâre: „Înconjurată

de eresuri și semne, singură în zbuciumul ei lăuntric, femeia se mișcă la început în cerc, culegând sfaturi și îndemnuri, până se convinge că tăria cea mare nu-i poate veni decât din interior." (Marin Mincu) Ca urmare, Vitoria intră într-o perioadă de asceză, chipul său devine de nepătruns: „Se desfăcuse încet-încet de lume și intrase oarecum în sine... se purta de colo-colo, fără hrană, fără apă, fără cuvânt, cu broboada cernită peste gură”, îndeplinind astfel condițiile unei perioade de purificare rituală. La finalul acesteia, se împărtășește și sfințește baltagul cel nou, și apoi, într-o zi de luni, începe „împlinirea hotărârii”. În acest moment labirintul interior este descifrat și poate purcede la rezolvarea celui exterior.

În plus, se poate afirma că baltagul nou, care rămâne nepătat de sânge, ca instrument al inițierii lui Gheorghită, este și emblema sacră, securea dublă cu care Tezeu a răpus Minotaurul și care a devenit apanajul nemuririi, obiect magic care conferă viață veșnică legii sacre a adevărului și a dreptății.

Nu în ultimul rând, lumea arhaică înfățișată în roman este o **proiecție realistă a metaforelor din basmele populare**. Lumea basmului este una edenică, o reflectare a idealurilor umane de bine, frumos și adevăr, în care, la un moment dat se instaurează o situație de criză datorată unui prejudiciu, unei lipse: lipsesc merele de aur, sau moștenitorii împăratului, ori soarele și luna de pe cer etc. În roman, care înfățișează o lume arhaică în care domnește norma, prejudiciul îl constituie absența prelungită a lui Nechifor Lipan. Găsirea acestuia, ritualul înmormântării și pedepsirea celor răi vor reprezenta reinstaurarea echilibrului și a normei.

Motivul călătoriei inițiatice și cel al căutării labirintice nu lipsesc nici ele din opera sadoveniană. Cel supus inițierii este Gheorghită, care urmează să preia în final atributele tatălui, așa cum Făt-Frumos preia tronul și împărăția rămasă libere după moartea fostului împărat.

Tot așa, apar cifra magică 3 (Vitoria are trei viziuni premonitoare în care apare soțul dispărut, cei trei ciobani care pleacă împreună la drum, Lipan care cumpără 300 de oi, Gheorghită este supus la trei probe inițiatice etc.) și motivul adjuvanților: câinele Lupu care ajută la descoperirea cadavrului și la pedepsirea vinovatului principal, hangiii și nevestele lor îi sprijină pe călători în reconstituirea drumului parcurs de Nechifor și în deconspirarea asasinilor etc.

VI. ROMAN INIȚIATIC

Pornind de la aceeași relație cu basmul popular, se poate afirma că *Baltagul* este și un bildungsroman, un roman al trecerii lui Gheorghită de la adolescență la maturitate. Așa cum mai afirmam, dispariția lui Nechifor Lipan produce un dezechilibru al ordinii absolute din lumea arhaică în care norma este reprezentată de bine, deci de absența răului. Chiar dacă în basmul popular nu se prea întâmplă să fie omorât însuși împăratul, dispariția acestuia pune în primejdie însăși existența familiei și, la nivel metaforic, a comunității. Potrivit gândirii tradiționale, fiului îi

va reveni sarcina de a restabili normalitatea, binele, și de a sancționa răul, preluând attributele și apoi sarcinile celui dispărut.

Numai că fiul, ca și Făt-Frumos din basm, este încă nevârstnic, necunoscător și neîncercat: „Îl văzu sfios și nesigur...” și ca urmare, datorită inimii sale curate și hotărârii de a duce la capăt sarcina care îi revine, chiar conștient fiind de lipsa lui de experiență: „M-oi duce, dacă spui; dar e bine să-mi arăți ce și cum; ca să știu ce să fac”, va primi un adjuvant, pe mama sa, care îi va fi în același timp și maestru în perioada de inițiere.

Gheorghiță are vârsta potrivită debutului perioadei de inițiere, fiind în pragul adolescenței: „Întorcea un zâmbet frumos ca de fată și abia începea să-i înfireze mustăcioara”. După cum se știe, modelul drumului inițiativ din basme se regăsește în sânul comunităților arhaice, acele societăți de vânători în care băieții erau supuși la vârsta de aproximativ 14 ani unor probe menite să-i integreze în comunitate ca membri cu drepturi depline. De aceea, primeau nume doar la finalul procesului, nume totemic, care reflecta calitățile pe care aceștia le dovediseră pe parcursul drumului inițiativ. Fiind vorba despre societăți de vânători, cele mai multe probe se reduceau la un tipar comun, o reiterare a luptei eroului primordial cu haosul, pentru instaurarea ordinii existențiale. Nu întâmplător inițierea lui Gheorghiță se va încheia cu proba de foc a luptei cu răul, cu principiul haotic, reprezentat de criminalul Calistrat Bogza.

Călătoria este și ea un motiv nelipsit în basme și în bildungsroman, pentru că ea reprezintă nu numai descoperirea unor noi dimensiuni ale spațiului geografic, ci și lărgirea universului spiritual al tânărului, prin cunoașterea de tipuri umane diverse, prin acumularea de experiență. Pe parcursul călătoriei, ce are, așa cum am mai văzut și o dimensiune labirintică, tânărul se va confrunta atât cu labirintul exterior al lumii necunoscute, cât și cu cel interior al propriilor temeri și neliniști.

Începutul oricărei perioade de inițiere presupune săvârșirea unor acte de purificare trupească și spirituală. Vitoria îl avertizează pe tânăr: „Nu te uita urât, Gheorghiță, că pentru tine de-aci înainte începe a răsări soarele... Înțelege că jucăriile au stat. D-acu trebuie să te arăți bărbat...” și îl pregătește realizând, în primul rând, un pelerinaj spiritual la mănăstirea Bistrița. În timpul călătoriei, feciorul trece cu bine de prima încercare la care este supus: cea a îndemânării, a determinării și a forței fizice: „Începând bătălia cu troianul, deodată simți în el putere și îndârjire și nu se opri până ce nu-l birui ca pe o ființă”, fiind răsplătit cu aprecierea mamei sale: „Privi spre maică-sa, o văzu zâmbind...”

Ulterior, după purificarea trupească prin post, cei doi se împărtășesc la biserică, asistă la slujba religioasă și sfințesc baltagul cel nou, semnul viril al ucenicului care va pleca în călătorie sau „creanga de aur”, obiectul magic, care la va deschide calea spre lumea de dincolo. De dincolo de hotarele satului Măgura, dar și de dincolo de viață, spre răpa, simbol infernal, în care îl vor afla pe Lipan.

Pe parcursul drumului labirintic pe urmele celui dispărut imaginea lui Gheorghită se va estompa ușor, acesta mărgininându-se la a pune în aplicare poruncile Vitoriei și a privi cu atenție în jur, spre a cunoaște lumea cea nouă și a acumula experiență. A doua probă de foc și poate cea mai încărcată de semnificații sacre o va constitui pentru fecior noaptea în care va păzi în râpă rămășițele tatălui său. Chiar dacă la un moment dat singurătatea și întinericul îl alungă spre drum, veghea va reprezenta coborârea în infern, o moarte și o renaștere rituală. Intră în prăpastie adolescentul și după ce, printr-un transfer magic, „sângele și carnea lui Nechifor Lipan se întorceau asupra lui în pași, în zboruri, în chemări”, ciclul etern al vieții își reia mersul și „viața tainică își întindea iar punțile peste prăpăstiile morții”. Cel care iese din râpă este deci bărbatul matur, aflat la finalul perioadei de inițiere, investit cu atributele tatălui căruia îi poartă de altfel și numele. În acest moment, tânărul este pregătit pentru confruntarea finală, pentru lupta decisivă cu răul.

La praznicul de după înmormântare, Vitoria îl încolțește pe Calistrat Bogza, principalul vinovat, și îi deslușește lui Gheorghită „semnele” de sânge de pe arma crimei: „— Gheorghită, vorbi cu mirare femeia, mi se pare că pe baltag e scris sânge și acesta-i omul care a lovit pe tată-tău”. Cu ajutorul câinelui Lupu și „împuns de alt țișăt al femeii”, tânărul împlinește legea talionului, restabilind dreptatea și încheind ciclul inițiat: „Feciorul mortului simți crescând în el o putere mai mare și mai dreaptă decât cea a ucigașului. Primi pe Bogza în umăr. Îl dădu îndărăt. Apoi îl lovi scurt cu muchea baltagului, în frunte...” Tânărul îl înfruntă în față, bărbătește, pe cel care îi lovise tatăl pe la spate, perfid și împins de lăcomie. Odată ordinea lucrurilor restabilită, este gata să preia poziția de cap al familiei și să ducă mai departe tradiția acelei lumi edenice de la munte.

VII. RELAȚIA ÎNTRE DOUĂ PERSONAJE (VITORIA LIPAN-GHEORGHITĂ)

„*Baltagul*, monografie antropologică a societății pastorale arhaice? Parafrază a Mioriței? Transhumanță?... roman de dragoste, roman al inteligenței, al unei acțiuni justițiare, social, de observație caracterologică, în plus filosofic, inițiat, de o erudiție ingenios ascunsă...”, se întrebă și afirmă Al. Paleologu. Răspunsul este la îndemână: câte puțin din toate acestea, dar mai presus de toate un roman al cunoașterii, din două puncte de vedere: al lui Gheorghită și al Vitoriei Lipan. Pentru Gheorghită, căutarea întreprinsă de mama sa depășește cu mult obiectivul aparent, acela al descoperirii crimei și a pedepsirii făptașilor. Este o călătorie educativă, o școală a transhumanței, iar înfruntarea ucigașului, un examen de maturitate.

Pe de altă parte însă, *Baltagul* este, fără îndoială, romanul Vitoriei Lipan, al muntelui frumoase și agere, inteligente și de o surprinzătoare subtilitate a gândului, femeia care încalecă și trage bărbătește cu arma, soție devotată, mamă și mentor pentru copiii săi, exponentă a unei civilizații străvechi care își trage parcă frumusețea și forța coplesitoare de la soarele în fața căruia se închină.

Așa cum am mai arătat, ținând locul bărbaților în gospodărie, femeile oierilor sunt, în ciuda frumuseții fizice, virile, autoritare și ambițioase. Aceasta este de altfel, în opinia lui G. Călinescu, condiția tipică a femeii de la noi, la începutul secolului XX, când „*imensa majoritate a femeilor erau țărănci*”. În satul de la munte femeia „are doar o scurtă perioadă de pasivitate. Apoi curând devine muiere. Asta înseamnă că despărțită prin natura ocupațiilor, luni întregi de bărbat, ea vede de casă, de copii, de puținul ogor, ea cumpără, ea vinde mergând la târg, câpătând prin asta o psihologie autoritară”.

O astfel de femeie este și Vitoria, care știe să se târguiască cu negustorul David când vinde produse pentru a avea bani de drum și care merge singură la câmpie ca să cumpere legume și făină de păpușoi, pe care „o încărca pe cinci căluți. Pe cel din frunte călărea ea bărbătește; ceilalți veneau în urmă cu capetele plecate și cu frâiele legate de cozile celor dinainte.”

Aceasta nu se sfiește să tragă cu pușca pentru a speria hoții care năzuiseră la bani în noaptea de dinainte de plecare, sau să-i amenințe pe cei care o găsesc încă frumoasă și ar dori să se apropie de ea: „Omul era vesel; a rânjit pe sub mustață și s-a desfășurat ca de pe-un mosor spre urechea Vitoriei, șoptindu-i ceva ca să n-audă flăcăul. Munteanca a bătut grumazul calului și a trecut înainte, cu obrazul întors spre Gheorghiță și lepădându-i o poruncă: – Trage baltagul și pălește-l!”

Frumusețea chipului: „ochii ei căprii, în care parcă se răsfrângea lumina castanie a părului... luceau ca-ntr-o ușoară ceață în dosul genelor lungi și răsfrânge în cârligase” este reflecția în exterior a unei străluciri interioare: „nu mai era tânără, dar avea o frumuseță neobișnuită în privire...” și se perpetuează în trăsăturile feciorașului Gheorghiță, pe care femeia „îl ocrotea și-l apăra”, pentru că era cel mai mic și pentru că ducea mai departe numele tainic și sângele bărbatului ei iubit.

Așa cum mai afirmam, cei doi vor întreprinde o căutare pe tărâmul acesta dar și pe celălalt tărâm, o coborâre în infern, condiție esențială a morții și a învierii rituale, cu scopul maturizării feciorului, dar și al restabilirii ordinii cosmice derulate prin dispariția capului familiei. Dar pentru înfăptuirea acestui act ritual este necesar un instrument magic, o „creangă de aur”. În romanul lui Sadoveanu, rolul acesta îl îndeplinește baltagul lui Gheorghiță, făurit anume în vederea expediției justițiare, blagoslovit de preot și care, având funcție pur rituală, rămâne curat, nepătat de sânge. Dar, după cum se știe, „ca să fie eficace, creanga de aur trebuie să fie una de vâsc crescută pe un stejar, vâscul și stejarul însemnând unul înțelepciune și celălalt forță”. (Al. Paleologul) Relația dintre Vitoria și Gheorghiță are și această dimensiune, pe câtă vreme femeia cugetă într-un loc: „Totuși va găsi un mijloc ca mintea ei să ajute și brațul lui să lucreze”, iar apoi îi mărturisește feciorașului: „Eu n-am alt spijin și am nevoie de brațul tău.” Gheorghiță însuși deslușește mai târziu aceeași simbioză: „Femeile-s mai viclene; ele-s mai iscusite la vorbă; iar bărbații is mai proști; însă mai tari de vârtute”.

S-ar putea astfel afirma că Vitoria și fiul său formează un cuplu prin compensație, asemenea celebrelor cupluri ale literaturii universale: Ghilgameș și Enkidu (*Epopoea lui Ghilgameș*), Ahile și Hector (*Iliada* de Homer), Roland și Olivier (*Cântecul lui Roland*), Don Quijote și Sancho Panza (*Don Quijote de La Mancha* de Miguel de Cervantes).

Cei doi vor porni pe un drum cu semnificații simbolice multiple. Este vorba despre un drum al morții, o reiterare a căii spre apus pe care o urmărea Lipan trecând „o revărsare de ape”, adică pășind peste hotarul dintre cele două lumi, peste apa Sâmbetei, mioriticul Styx. Este apoi un drum al vieții, atâta vreme cât de-a lungul său se petrec toate cele trei mari evenimente din viața omului, care prilejuiesc cele trei rituri de trecere: nașterea (botezul), nunta și înmormântarea. Este, în al treilea rând, un drum al inițierii întru maturitate pentru Gheorghită și apoi o rătăcire prin labirintul interior și exterior atât pentru mamă cât și pentru fiu.

Pentru Gheorghită, Vitoria nu este doar mama care îl ocrotește și îl alintă, ci și mentorul care îl inițiază în tainele vieții mature. Din momentul în care începe perioada de ucenicie, relația lor vădește distanța între maestru și inițiat. Femeia nu îngăduie momente de slăbiciune și îl tratează cu o oarecare asprime, sugerându-i că vremea copilăriei și a jocurilor a trecut și că el trebuie să înceapă să se comporte ca un bărbat. Ea îi „poruncește”, îl „împunge cu glasul” și adolescentul realizează curând că toate ale copilăriei s-au dus „cum se risipește mireasma în ger” și că „acuma a intrat la slujbă grea și la năcaz”, iar „maică-sa asta s-a schimbat. Se uită numai cu supărare și i-au crescut țepi de aricioaică”. Într-o lume ca aceea în care trăiesc ei, cei slabi și nehotărâți nu își au locul, și mama îl pregătește pentru a înfrunta problemele cu dârzenie și hotărâre. Băiatul se dovedește în final a fi demn de încrederea care i se acordase, se maturizează rapid, fiind ascultător și plin de respect față de femeia care deseori îl uimește cu harurile sale: „Mama asta trebuie să fie fărâncătoare: cunoaște gândul omului.”

Aceleași puteri de vrăjitoare îl umplu de uimire și pe ucigaș, după ce eroina, asemănată deseori cu un Hamlet feminin, pune în scenă, la praznic, momentul crimei. Povestea pare de o surprinzătoare veridicitate, ca și cum femeia ar fi fost de față sau ca și cum „mortul ar fi vorbit”. Stupefiat, Calistrat Bogza cugetă: „Prost și tâmp ar fi să-și închipuie că ea a fost de față. Mai prost și mai tâmp să creadă că mortul a putut vorbi... Și totuși, muiera asta care-l urmărește a arătat întocmai lucrurile, punct cu punct, pas cu pas.” În realitate nimic de „fărâncătoare”, nicio capacitate de a vorbi cu morții, doar inteligență, profundă înțelegere a psihologiei umane, experiență de viață, capacitatea de a pune cap la cap indicii. Un prim element care conferă poveștii aura de veridicitate este convingerea cu care Vitoria face afirmații, pe care le intuiește doar, dar le prezintă ca adevăruri verificate: „eu n-am fost de față dar știu, mi-a spus Lipan cât am stat cu dânsul atâtea nopți în răpă.”, „Să-ți spun cum s-a întâmplat?”, „Unii ar putea zice că venea la vale. Dar eu știu mai bine că se ducea la deal.”, „Eu am știință că fapta asta s-a petrecut ziua, la asfințitul

soarelui." Un alt element de subtilitate îl reprezintă amănuntele legate de unele gesturi, pe care femeia le inventează, fiind convinsă că nici măcar ucigașii nu și le mai amintesc: „Lipan a repezit în sus mâinile, nici n-a avut când să țipe...”, „Calul tresărise de spaimă...” Această punere în scenă, la care se adaugă toate împunsăturile iscusite, toate intrigile țesute cu grijă și intuirea exactă a temperamentului coleric a lui Bogza au drept rezultat izbucnirea de violență a acestuia și împlinirea justiției.

Înfăptuirea dreptății nu este însă singurul țel al Vitoriei, ci și grija pentru sufletul nemuritor al lui Nechifor Lipan. Asemenea Antigonei din tragedia grecului Sofocle, care se jertfește pe sine pentru a-i asigura fratelui său trecerea dincolo de Styx prin înmormântare, creștina munteancă știe că „din pământ suntem și în același pământ ne întoarcem”. Credința că sufletul celui care nu este îngropat după datină nu se poate odihni, le unește pe cele două eroine și de aceea femeia oierului nu poate să-și continue viața decât în momentul în care preotul pecetluiește mormântul celui ucis într-o înviere din veac: „Acolo s-a înălțat în picioare mortul, învălit în pocladă, așteptând binecuvântarea din urmă și rugăciunile de care n-a avut parte.”

De aici încolo este primăvară, un nou început, viața și-a întins iar punțile tainice peste prăpăstiile morții, sângele lui Lipan, cel nuntit cu „a lumii mireasă” se perpetuează prin Gheorghită, devenit adult, și prin Minodora care este fată de măritat, timpul și-a reluat ciclul etern, cosmosul și-a recăpătat splendida perfecțiune. Dincolo de acestea rămâne... Povestea.

ROMANUL SUBIECTIV (al experienței)

ULTIMA NOAPTE DE DRAGOSTE, ÎNTÂIA NOAPTE DE RĂZBOI

de Camil Petrescu

- I. UNIVERSUL OPEREI LUI CAMIL PETRESCU
- II. *ULTIMA NOAPTE...* – roman
- III. STRUCTURA COMPOZIȚIONALĂ
- IV. SUBIECTUL
- V. ROMAN AL EXPERIENȚEI
- VI. ROMAN SUBIECTIV
- VII. CARACTERIZAREA PERSONAJULUI ȘTEFAN GHEORGHIDIU
- VIII. IMAGINEA CUPLULUI ÎN ROMANUL SUBIECTIV (ȘTEFAN-ELA)

I. UNIVERSUL OPEREI LUI CAMIL PETRESCU

Camil Petrescu este unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai modernismului interbelic, care a transpus în opera sa acele mutații pe care Eugen Lovinescu le credea necesare pentru modernizarea literaturii noastre și sincronizarea ei cu cea a Europei Apusene: dezvoltarea romanului de analiză, trecerea de la o literatură cu tematică preponderent rurală la una de inspirație citadină, înlocuirea fluxului întâmplărilor din romanul tradițional cu cel al conștiinței, accentul pus pe ideea de autenticitate, pe relatarea la persoana I, din perspectiva subiectivă a unui narator-personaj. Toate aceste deziderate prind viață în romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*.

Autorul s-a afirmat ca prozator, dramaturg, poet și eseist și, chiar dacă a debutat în revista „Facla”, s-a format în matca „Sburătorului”, revistă și cenaclu promovate de Eugen Lovinescu.

După ce a participat ca voluntar la luptele din Primul Război Mondial, a transfigurat artistic această experiență în volumul de poezie *Versuri*. Ideea. Ciclul morții, care va constitui și debutul său editorial, și în romanul *Ultima noapte...*

Opera teoretică este reprezentată de lucrări precum *Teze și antiteze*, *Modalitatea estetică a teatrului*, *Husserl: o introducere în filosofia fenomenologică* și *Doctrina substanței*, tipărită postum.

Cele mai semnificative piese de teatru sunt: *Jocul ielelor*, *Act venețian*, *Suflete tari*, texte care se constituie în drame de idei, analizând conflicte interioare puternice, cu personaje problematice, ale căror principale crize existențiale vor avea ca surse luciditatea, năzuința către absolut și imposibilitatea atingerii acestuia.

Romanul a fost o altă modalitate de a aduce în prim-plan aceleași idei artistice. *Patul lui Procust* este un dosar de existențe alcătuit după tehnica oglinzilor paralele și urmărește destinul a două iubiri imposibile. *Un om între oameni* este un roman fluviu dominat de figura lui Nicolae Bălcescu. *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* este o „proză superioară” (George Călinescu), în care autorul analizează cu o extraordinară acuitate „noaptea” întrebărilor fără răspuns pe care și le pune un tânăr intelectual, în legătură cu războiul și cu dragostea, textul devenind o dramă a inteligenței născute din setea de cunoaștere.

II. ULTIMA NOAPTE... – apartenență la specia romanului

Definiție:

Romanul este specia genului epic în proză, de mari dimensiuni, în care numeroase personaje sunt antrenate în derularea unor evenimente cu o intrigă complicată, în care pot apărea mai multe conflicte, desfășurate pe mai multe planuri, în jurul unui nucleu, într-un timp și spațiu ample.

Trăsăturile romanului:

- specie a genului epic;
- text în proză;
- prezența a numeroase personaje;
- prezența mai multor conflicte și a mai multor planuri narrative, conturate în jurul unui nucleu;
- acțiunea se desfășoară într-un spațiu vast și într-un interval de timp amplu.

Opera *Ultima noapte...* este un roman, deoarece aparține genului epic prin prezența personajelor, a acțiunii și a indicilor de spațiu și de timp. Este un text în proză cu o structură complexă, de mari dimensiuni, creionat pe două planuri narrative: cel al prezentului, reprezentat de imaginea războiului, și cel al trecutului, al poveștii de iubire aduse la viață prin intermediul evocării. Evenimentele se petrec într-un interval de timp extins la câțiva ani (de la întâlnirea din vremea facultății între Gheorghidiu și Ela, până la despărțirea definitivă din final) și într-un spațiu amplu: București, Odobești, Câmpulung, Valea Prahovei etc.

III. STRUCTURA COMPOZIȚIONALĂ

Titlul romanului anticipează structura bipartită și surprinde cele două experiențe cognitive și existențiale ale lui Ștefan Gheorghidiu, devenite teme ale cărții: iubirea și războiul. Simbolul „noptilor” figurează incertitudinile care îl devo reză lăuntric, iar cei doi termeni cu valoare adjectivală, „ultima” și „întâia”, așezați într-o ordine semnificativă, sugerează disponibilitatea eroului de a depăși drama iubirii și de a încerca noi experiențe.

Tema inadaptării intelectualului se cristalizează la confluența altor arii tematice: dragostea și războiul, cunoașterea și setea de absolut, moștenirea și atmosfera societății bucureștene în preajma Primului Război Mondial.

„Cartea I” se creionează în 7 capitole, iar „Cartea a II-a”, simetric în alte 7 capitole, ultimul având valoare de epilog. Formula narativă a „romanului în roman” (povestea de iubire din trecut este inserată în povestea despre război din prezent) devine o construcție unitară prin prezența unui singur narator personaj, conștiință plină de neliniști metafizice. Elementul care declanșează rememorarea nu este o senzație gustativă ca la Marcel Proust, ci o discuție polemică despre iubire la popota ofițerilor.

Incipitul este modern și constituie un artificiu naratorial, deoarece primul capitol, despre război, ar fi trebuit să facă parte din „Cartea a II-a”. Primele enunțuri au funcție descriptivă și de orientare: „În primăvara anului 1916, pe Valea Prahovei” și continuă cu modelul „*punerii în abis*”, instituind un spațiu simbolic al conștiinței.

Finalul deschis, ce surprinde încercarea eroului de a se despărți „de tot trecutul”, îngăduie adăugarea unui epilog, prezent în notele de subsol din alt roman, *Patul lui Procust*, în care este vorba despre dezertarea lui Gheorghidiu și condamnarea lui la ocnă pe viață.

Structural, romanul se realizează prin **interferența a două planuri narative**: **planul prezentului**, al realității obiective a războiului, care surprinde timpul narațiunii („*timpul orologiilor*”, la Proust) și **planul trecutului**, care, cu ajutorul timpului narat („*durata*”, „*timpul amintirii*”, la Proust), reconstituie, prin evocare, povestea de dragoste cu Ela.

IV. SUBIECTUL

Romanul începe în planul prezentului narațiunii, în anul 1916, înainte de intrarea României în Primul Război Mondial. Ștefan Gheorghidiu, personajul principal, se găsește cantonat, împreună cu alți ofițeri, „la Piatra Craiului în munte”, pregătind trupele românești.

O discuție la popota ofițerilor urmărește o știre apărută în toate ziarele vremii. Un bărbat din înalta societate își omorâse soția infidelă și fusese achitat de tribunal. Unii ofițeri sunt de acord cu verdictul, alții îl contestă. Controversa declanșează „*memoria involuntară*” (sintagma îi aparține lui Proust) a protagonistului, care îi trezește amintiri legate de cei doi ani și jumătate de căsnicie cu Ela, așa cum „*madeleine*”, prăjitura înmuiată în ceai din opera lui Proust (*În căutarea timpului pierdut*), îi aduce aminte naratorului-personaj de copilărie.

Episodul de la popotă, adică un eveniment exterior, declanșează așadar, exact ca la Proust, rememorarea unor întâmplări sau stări trăite într-un „timp pierdut”, un timp psihologic. Dacă la Proust însă recuperarea acelui timp al amintirilor se face prin salturi succesive în trecut, fără respectarea unei cronologii, Camil Petrescu

ordonează în mod cronologic evenimentele evocate și le analizează în mod lucid. Personajul proustian re trăiește trecutul, pe când Ștefan Gheorghidiu îl analizează și îl interpretează.

Povestea de iubire se recreionează în următoarele trei capitole. „*Eram însurat de doi ani și jumătate cu o colegă de la Universitate și bănuiam că mă înșală*” este fraza cu care debutează cel de-al doilea capitol și retrospectiva iubirii și conține ideea-cheie a romanului: **Gheorghidiu este gelos.**

Tânărul, pe atunci student la Filosofie, se căsătorește cu Ela, colegă de la Facultatea de Litere, o frumoasă orfană crescută de o mătușă. Iubirea lui se naște din milă și duioșie, „*pentru că știi că asta o face fericită*”, dar mai ales din orgoliu: „*începusem să fiu totuși măgulit... fiindcă eram atât de pătimas iubit...*” După cum însuși mărturisește, pentru el erosul se naște din întâmplare, devine cu timpul obișnuință, pentru a se transforma în cele din urmă în obsesie: „*Orice iubire este ca un monoidem, voluntar la început, patologic pe urmă.*”

După căsătorie cei doi trăiesc modest, dar precarul echilibru este tulburat de o moștenire pe care Ștefan o primește de la unchiul Tache. Din acel moment Ela se implică în discuțiile despre bani, lucru care îi displace soțului. Mai mult, ea este atrasă de viața mondenă la care noul statut social îi oferă acces. Mariajul evoluează către o inevitabilă criză, al cărei punct culminant este atins în timpul unei excursii la Odobești. Aici protagonistului i se pare că soția lui îi acordă o atenție exagerată unui anumit domn G. (Grigoriade), care, crede Ștefan, îi va deveni ulterior amant.

După această excursie relația dintre soți devine un interminabil șir de separări și de împăcări. Pentru a se răzbuna pe închipuita ei trădare, Gheorghidiu aduce în patul conjugal o femeie de moravuri ușoare, motiv pentru care Ela îl părăsește. Ulterior cei doi se împacă, doar pentru a se despărți din nou când el se întoarce într-o noapte, pe neașteptate, de la Azuga și nu o găsește acasă. Se reconciliază când tânărul descoperă din întâmplare un bilet în care verișoara lui, Anișoara, o invita pe Ela să petreacă noaptea la ea acasă.

Concentrat fiind pe Valea Prahovei, eroul primește o scrisoare de la soție prin care ea îl cheamă la Câmpulung pentru a trece pe numele ei o sumă de bani, care să-i ofere o oarecare siguranță materială, dacă el ar fi dispărut pe front. Gheorghidiu este convins că Ela se află la Câmpulung pentru a se întâlni cu G., dar nu mai reușește să verifice, deoarece izbucnește războiul și, drept pedeapsă pentru că plecase fără permisiunea superiorilor, personajul este trimis împreună cu soldații săi în linia întâi.

Războiul reprezintă pentru filosoful Ștefan Gheorghidiu a doua experiență în planul cunoașterii. Camil Petrescu prezintă pentru prima dată în literatura noastră o imagine demitizată a acestui flagel, preluând modelul stendhalian. În articolul *Mare emoție în lumea prozatorilor de război* acesta îi dă dreptate, ca urmare a propriei experiențe pe front, unui istoric canadian care demolase fațeta epopeică și eroică a războiului, demonstrând că luptele la baionetă și munții de cadavre nu

existaseră decât în imaginația romancierilor. Chiar personajul Ștefan Gheorghidiu afirmă într-un loc, înaintea unei bătălii decisive: „N-aș putea spune că mai am viziunea aceea de infern, cu mormane de cadavre și cu torente de foc...”, iar în altă parte: „Constat, așa pentru mine, cu gratitudine, în clipele acestea de moarte, că nici pe departe nu e aceea «ploaie» de gloanțe prin care se spune că trebuie să treci la război.”

„Dacă la Rebreanu, Cezar Petrescu ori Sadoveanu era încă vizibil Războiul, în Ultima noapte... figura lui mitică se efasează și se divide în detalii fără anvergură, în încăierări neînsemnate, cadavre anonime și gesturi fără înțeles”, sugera în același sens Nicolae Manolescu în *Arca lui Noe*. Criticul este de părere că prin această nouă viziune romanescă, autorul polemiza nu numai cu romanul de război, dar și cu romanul tradițional, doric, cu perspectiva pe care autorul acestuia o avea asupra lumii. În locul ierarhiei bazate pe semnificație din romanul doric, în romanul de analiză evenimente exterioare sunt situate pe același plan. „De pe scena Istoriei, războiul se mută pe cea a conștiinței individului”. (Nicolae Manolescu)

Astfel, în *Ultima noapte...* frontul înseamnă mizerie, teamă, învălmășeală, ordinele ofițerilor superiori sunt contradictorii, din cauza informațiilor eronate artileria română își concentrează tirul asupra propriilor trupe. Operațiunile militare încep cu atacarea postului vamal maghiar. Gheorghidiu și soldații săi cuceresc o serie de localități îndreptându-se spre Sibiu.

Capitolul „Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu” ilustrează absurdul războiului și dimensiunea tragică a confruntării cu moartea, în acea zi care va marca momentul de cotitură în viața eroului: „Și acum începe una dintre zilele cele mai grozave din viața mea... durabilă halucinație de foc și de trăznete.” Supraviețuirea combatanților ține de hazard iar eroismul este înecat de teama de moarte: „Cădem cu sufletele rupte, în genunchi, ne aruncăm jos, care cum putem, apoi alergăm, coborâm speriați, fără să știm câți mai suntem... O întârziere întinsă, și pe urmă alte şuierături. Ne prăbușim odată cu ele. Nervii plesnesc, pământul și cerul se despică, sufletul a ieșit din trup, ca să revină imediat, ca să vedem că am scăpat...” Soldaților cu ochii ieșiți din orbite și cu fețele albite de groază li se pare că nu mai există niciun loc în care să se ascundă: „Suntem așa, sub cerul vast, și pământul nu vrea să ne primească.” Mai persistă doar instinctul de supraviețuire și automatismul gesturilor: „Nu mai e nimic omenesc în noi.”

În timpul luptelor, autorul surprinde intensitatea momentelor folosind timpul prezent al indicativului și apoi trecerea de la o persoană a verbului la alta. Majoritatea scenelor sunt prezentate la persoana I din perspectiva personajului-narator Ștefan Gheorghidiu. În momentele de maximă tensiune însă, relatarea trece de la persoana I: „Exploziile se succed organizat. Unele le aud la câțiva pași, altele în mine” la persoana a II-a, ca și cum individul nu mai este el însuși, ci altcineva, desprins de sine, pentru a se putea detașa de grozăvia exploziilor: „Un vâjâit scurt, pe care urechea îl prinde cu un soi de anticipație, încleștezi dinții... și aștepti să fii lovit drept în moalele capului, să fii împrăștiat...” Apoi, în punctul culminant, intervine pierderea totală a personalității și dispersia în impersonal, în animalic, în non-uman, marcat gramatical cu persoana III-a: „Animalic, oamenii se strâng unii lângă alții...”

Alteori, narațiunea la persoana I plural, care prezintă percepția colectivă a combatanților: „Încercăm, sleiți, s-o luăm la dreapta. Dar și acolo obuzele ne ajung înainte...” alternează cu cea la persoana I singular, ca reflectare a evenimentului în conștiința personajului principal, pe care raționamentul lucid îl părăsește și în care nu mai rămâne nici măcar instinctul de supraviețuire: „Nu pot gândi nimic. Creierul parcă mi s-a zemuit, nervii, de atâta încordare, s-au rupt ca niște sfori putrede... Se spune că pe Marea Caspică furtunile sunt așa de groaznice, iar unii oameni suferă atât de mult de răul de mare, încât totul le devine indiferent, și nu fac niciun gest de împotrivire... Așa, descheiat de toate, mă simt și eu acum...”

Când totul îți devine indiferent e ca și cum ai trece cu ochii deschiși către lumea cealaltă: „Parcă am trecut printr-o poartă... un fel de poartă nevăzută, înaltă până la cer... a morții... a lumii celeilalte...” Poate că acesta este momentul în care drama colectivă a luptelor de pe front va reuși să pună în umbră drama individuală a eroului: „...văd în clipa asta limpede pe nevastă-mea, pe amantul ei... bucuriile și minciunile lor sunt puerile față de oamenii aceștia dintre care unii vor muri...” Poate că în acest moment va fi deja dispus să lase în urmă „tot trecutul”, chiar dacă o va mărturisi explicit doar în final.

Ultimul capitol, intitulat „Comunicat apocrif” este ilustrativ pentru devenirea interioară a protagonistului. Titlul se poate referi, pe de o parte, la comunicatele contradictorii care sosesc pe front și, pe de altă parte, la scrisoarea anonimă pe care o primește personajul convalescent, în care, i se pare lui, primește confirmarea faptului că Ela îl înșală. Gheorghidiu nu mai verifică autenticitatea informațiilor din scrisoare, fiindcă a obosit să se mai îndoiască și să mai caute certitudini. El revine în București, simțindu-se detașat de tot ceea ce îl legase până atunci de soție. O privește cu indiferență și se hotărăște să o părăsească: „I-am scris că-i las tot ce e în casă... de la lucruri personale la amintiri. Adică tot trecutul.” Prin renunțarea la trecut, adică atât la timpul trăit cât și la cel memorat, eroul pare să se elibereze de drama erotică. Printr-o experiență trăită la modul absolut, cea a războiului, pare să poată lăsa în urmă o altă experiență absolută, dar ratată, cea a iubirii.

V. ROMAN AL EXPERIENȚEI

Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război de Camil Petrescu poate fi considerat un roman al experienței, deoarece, în primul rând, transfigurează artistic o experiență personală a autorului, cea de pe front și, în al doilea rând, ilustrează concepția teoreticianului despre o estetică a autenticității și despre stilul anticalofil.

Ca transfigurare artistică a unei experiențe trăite de autor, romanul surprinde imaginea războiului în mod demitizant. Camil Petrescu a participat ca voluntar la luptele de pe frontul Primului Război Mondial, experiență care s-a materializat în volumul de versuri de debut *Versuri*. Ideea. Ciclul morții și în romanul în discuție.

Autorul a teoretizat **estetica autenticității** într-o serie de studii precum: *De ce nu avem roman?* sau *Noua structură și opera lui Marcel Proust*. În cel de-al doilea studiu afirma: „Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud... ceea ce gândesc eu... aceasta este singura realitate pe care o pot povesti... eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi”, sugerând că trăirea și exprimarea autentică nu pot fi exprimate în literatură decât prin textul subiectiv, scris la persoana întâi. Ca urmare a acestei concepții va apărea romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*. În plus, în romanul *Patul lui Procust*, autorul prezentase aceeași concepție despre menirea scriitorului. Pentru el actul de creație era unul de cunoaștere și nu de invenție, iar scriitorul era chemat să descrie realitatea propriei conștiințe. În plan stilistic, autenticitatea însemna grija pentru exprimarea exactă, cu sinceritate, a trăirilor, ca urmare a unei experiențe de viață adevărate, dar și stilul anticalofil, care refuză scrisul frumos.

Faptul că este vorba despre un roman al experienței se justifică, în al treilea rând, și prin aceea că eroul trăiește iubirea și războiul cu intensitate, la modul absolut, ca pe niște experiențe definitorii ale existenței.

VI. ROMAN SUBIECTIV

Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război de Camil Petrescu se încadrează în tipologia romanului subiectiv, pe care Nicolae Manolescu îl mai numește și „ionic”, în studiul *Arca lui Noe*.

Caracterul subiectiv al lucrării se remarcă, în primul rând, prin **construirea narațiunii la persoana întâi**, care implică prezența unui **narator-personaj**, ce relatează evenimentele dintr-o perspectivă „împreună cu”. Opera redă **fluxul conștiinței** personajului-narator Ștefan Gheorghidiu și conține elemente care se plasează în antiteză cu cele specifice romanului obiectiv.

Este vorba despre romanul în care naratorul omniscient este „detronat”, lăsând locul **personajelor să-și făurească propriul destin**. De aceea, acest tip de text va acorda atenție personajelor, dar nu numai în raporturile lor exterioare (cu alte personaje, cu destinul, cu Divinitatea), ci și în relația cu ele înseși, prin trăirea interioară, în conștiință.

Romanul subiectiv este, în opinia lui Nicolae Manolescu, un roman erotic, feminin, psihologic, secret, al explorării „lumii” interioare a personajului. Este o operă care sondează dimensiunile sufletești și preferă ca tehnică analiza psihologică.

Din descendența lui Marcel Proust, George Eliot, Garabet Ibrăileanu sau Anton Holban, *Ultima noapte...* este „o coborâre în arcanele sufletului individual, al intimității, un viol legal” (Nicolae Manolescu), care dezvăluie intimitatea și analizează, dorește să „tragă viața de mânecă”, a pierdut speranța în iluzie și a început să creadă în autenticitate.

Eroul romanului subiectiv nu vrea, ca Ion, să se integreze în lume, ci să-și integreze lumea. Ștefan Gheorghidiu se află în căutarea timpului pierdut și a propriei identități. Experiențele sale se opun lumii, eroul fiind un singuratic, un izolat în căutarea idealului.

Nu în ultimă instanță, romanul subiectiv preferă forma simplă a mărturisirii, promovează ironia, intelectualismul, luciditatea și scepticismul.

Romanul modern de tip proustian promovat de Camil Petrescu impune, prin urmare, un nou univers epic, o altă perspectivă narativă și un nou tip de personaj, o conștiință lucidă, analitică, a intelectualului, a inadaptatului superior. Înnoirea romanului românesc interbelic s-a produs prin sincronizarea cu filosofia și știința vremii, dar și cu literatura Europei, potrivit concepției lui Eugen Lovinescu.

Camil Petrescu a teoretizat caracteristicile romanului proustian, respingându-l pe cel tradițional. În conferința din 1935 intitulată *Noua structură și opera lui Marcel Proust* autorul aducea în discuție estetica autenticității: „Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud... ceea ce gândesc eu... aceasta este singura realitate pe care o pot povesti... eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi.” Cu doar doi ani înainte, în romanul *Patul lui Procust*, Camil Petrescu prezentase aceeași concepție despre menirea scriitorului. Pentru el actul de creație era unul de cunoaștere și nu de invenție, iar scriitorul era chemat să descrie realitatea propriei conștiințe. În plan stilistic, autenticitatea însemna grija pentru exprimarea exactă, cu sinceritate a trăirilor, ca urmare a unei experiențe de viață adevărate, dar și stilul anticlofil, care refuză scrisul frumos.

VII. CARACTERIZAREA PERSONAJULUI ȘTEFAN GHEORGHIDIU

Drama personajului principal al romanului *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* stă sub semnul a două metafore care dau titlul a alte două opere ale lui Camil Petrescu: *patul procustian* și *jocul ielelor*.

Mitul celebrului tâlhar Procust care, prinzând drumeții pe drumul dintre Atena și Megara, îi așeza pe un pat de o anumită dimensiune, lungindu-i sau scurtându-i ca să se plieze în tiparul patului, are în roman semnificația unui spațiu al inadecvării. Autorul face legătura între mit și condiția existențială a omului superior, intelectualul care a „văzut” Ideea și va fi pedepsit asemenea tinerilor care văd noaptea în pădure ielele dansând. Este cazul lui Ștefan Gheorghidiu, al lui George Ladima (*Patul lui Procust*) sau al lui Gelu Ruscanu (*Jocul ielelor*), al tuturor acelor intelectuali rasați, îndrăgostiți de absolut, care încearcă zadarnic o conciliere a idealului cu realitatea.

Romanul *Ultima noapte...* substituie spațiului filosofic, abisal, al inadecvării cele două experiențe fundamentale care îl definesc pe erou: dragostea și războiul.

Privită retrospectiv, cu acuitatea omului lucid, dragostea pentru soția sa Ela este re trăită în etapele ei semnificative și considerată un factor generator de suferință: „Eram însurat de doi ani și juumătate cu o colegă de la Universitate și bănuiam

că mă înșală... Era o suferință de neînchipuit care se hrănea din propria substanță." Pentru studentul care caută și experimentează la modul absolut, iubirea constituie un motiv de recreare a ființei iubite după tiparele unui ideal, ale unei „zeițe” ridicate pe un pedestal. Ela participă la cursurile și la seminariile lui, îi răsfoiește cărțile de filosofie și este inițiată în *Critica rațiunii pure* a lui Kant, într-o încercare de modelare a felului ei de a gândi, dusă până la comuniunea spirituală. Încetul cu încetul, Gheorghidiu reface mitul lui Pygmalion, sculptorul de geniu care s-a îndrăgostit de statuia Galateei pe care el însuși o modelase.

De aici începe drama. Mai târziu, pe măsură ce visul de iubire se spulberă, tânărul va trăi suferința creatorului căruia îi este negată capacitatea de a zămisli. Iubirea pentru Ela devine „pat procustian” pe măsură ce căutătorul de ideal coboară în realitate. Prima revelație este determinată de moștenirea de la Tache Gheorghidiu, care scoate la iveală concepțiile diferite despre viață și lumea mondenă pe care le are tânărul cuplu. Noul Adam care își făurise femeia din propriul suflet, constată că s-a înșelat. Al doilea moment al deziluziei se declanșează în timpul excursiei la Odobești, când eroul trece printr-o suferință atroce, din cauza permanentei prezențe a lui Grigoriade. Dincolo de orgoliu și de gelozie, drama nepotrivirii este accentuată de concepția lui că fiecărui bărbat îi este destinată o anumită femeie, încă de la începutul lumii. În aceste condiții, despărțirea devine negarea unui fapt existențial și imposibilitate de a reconstitui în eternitate unitatea dintre soți.

Suferința personajului-narator este amplificată de luciditate, după cum însuși autorul afirma „Câtă luciditate, atâta dramă”. De aceea, probabila trădare a femeii amenință să-l desființeze ca personalitate. Demersul demiurgic devine semn contrar. „Patul procustian” al dragostei se concretizează în „noaptea” întrebărilor fără răspuns și a concluziilor despre imposibilitatea de a trăi în lipsa femeii iubite.

Cel de-al doilea „pat procustian” al lui Ștefan Gheorghidiu este războiul. Privit la început ca o experiență definitivă, războiul îl pune față în față cu o altă experiență absolută: moartea. Peisajul straniu, fețele palide ale combatanților, dimensiunea cosmică a tragediei, constituie coordonatele unei realități pe care personajul o ignorase la început.

În tabloul apocaliptic în care oamenii trec în regnul mineral, în „pământul lui Dumnezeu”, moartea se convertește într-un dureros mijloc de cunoaștere: „căci numai acolo în fața morții și a cerului înalt poți cunoaște oamenii”.

Drama războiului rezidă și din pierderea personalității în iureșul colectiv, din anularea omenescului și din mutarea vieții pe alte coordonate, pe fundalul unui timp suspendat, încremenit în eternitate. Cel care trăise până atunci în lumea frumuseții absolute, în transcendent, cunoaște acum o realitate dură, căreia nu i se poate adapta.

Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război rămâne totuși un roman al iubirii, chiar dacă această experiență este văzută doar din perspectiva subiectivă a naratorului-personaj. Deși Gheorghidiu este un analist lucid al stărilor sale interioare

și al evenimentelor din exterior, el nu poate să se elibereze de subiectivitate, pe care sentimentul de gelozie și orgoliul masculin i-o accentuează. Iubirea dintre el și Ela se dezvoltă într-o manieră unică, de neîncadrat într-un tipar prestabilit, tocmai pentru că individualitatea trăirilor nu poate fi circumscrisă unui tipar. Orice suferință este unică, după cum orice bucurie se trăiește într-o manieră personală.

Eseistul Emil Cioran răspundea după decenii problemei ridicate de Camil Petrescu: „Iubirea are atâtea fețe, atâtea devieri și atâtea forme, încât este destul de greu să găsești o formă tipică a iubirii.”

VIII. IMAGINEA CUPLULUI ÎN ROMANUL SUBIECTIV (ȘTEFAN-ELA)

În romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* iubirea dintre protagonistul Ștefan Gheorghidiu și soția sa Ela, reprezintă unul dintre cele două planuri narative, anticipate încă din titlu, plan care surprinde timpul narat, al amintirii, recuperat prin intermediul rememorării.

Imaginea cuplului se conturează din perspectiva unică a naratorului personaj, punct de vedere subiectiv, pus sub semnul frazei cheie cu care se deschide capitolul al doilea: „Eram însurat de doi ani și jumătate cu o colegă de la universitate și bănuiam că mă înșală.” Nici măcar așa-zisa certitudine din final dată de scrisoarea anonimă nu va fi o reală certitudine, deoarece Gheorghidiu nu se va mai obosi să cerceteze dacă soția lui se întâlnește la adresa menționată cu G. Metafora „noptii” sugerate de titlu va reprezenta în acest registru, chinuitoarea bâjbâială prin întunericul incertitudinilor, al întrebărilor fără răspuns, prin labirintul amăgirilor și al dezamăgirilor succesive.

Pentru tânărul intelectual care trăiește în ideal, asemenea celor care au văzut lelele dansând în pădure, iubirea pentru Ela reprezintă o experiență trăită la modul absolut: „Ce voluptate poate fi în afară de cea a iubirii absolute?” Acesta este convins că două suflete care au crescut împreună, devenind un întreg ca în vechiul mit al androginilor, nu mai pot fi despărțite fără să aibă de suferit.

Provocat fiind să-și amintească suferințele prin care a trecut de o discuție la popota ofițerilor, Gheorghidiu rememorează felul în care îl încântase la început tinerețea, „nesocotința”, generozitatea, „neistovita bunătate pe care o risipea în jurul ei”, abnegația cu care îngrijise o colegă bolnavă, mândria cu care ea afișa relația pe care el încerca să o ascundă, dar mai ales sentimentul nou pe care el îl încerca iubit fiind „atat de pătimaș de una dintre cele mai frumoase studente”. Sentimentul înfloare ca o floare de crin ce se deschide treptat: „...Iubești întâi din milă, din îndatorire, din duioșie, iubești pentru că știi că asta o face fericită... pe urmă te obișnuiești cu surâsul și vocea ei, așa cum te obișnuiești cu un peisaj... Orice iubire e ca un monoideism, voluntar la început, patologic pe urmă.”

Floarea de crin va deveni astfel simbolul iubirii lui pentru femeia frumoasă, „cu ochii mari, albaștri, ca niște întrebări de cleștar, cu o inteligență care irumpea” din minte și din suflet, imagine a purității pe soclul căreia el își va modela ca un alt Pygmalion idealul.

Ela asistă la cursuri de filosofie și de matematici superioare, chiar dacă, în opinia lui, nu înțelege nimic, doar pentru a fi aproape de el. Plimbările lungi pe străzile Capitalei conturează atmosfera iubirii reciproce, a zilelor fericite care par că nu se vor mai sfârși.

Coborârea în realitate se petrece odată cu moștenirea surprinzătoare de la unchiul Tache, când Ela se amestecă în discuțiile despre bani „cu o pasiune și o îndârjire” care întinează parcă neprihănirea ochilor ei albaștri. El, cel care făurise o nouă Evă, desprinsă din trupul, din sufletul și din dorințele lui, „mereu feminină, plâpândă, având nevoie să fie protejată”, privește cu uimire o Ela care ripostează indignată, care intervine energic, „interesată”. O nesfârșită tristețe se insinuează în sufletul eroului atunci când realizează că femeia pe care o credea „suflet din sufletul meu” nu înțelege că el nu se poate lupta cu îndârjire pentru o sumă de bani, ci doar pentru „triumful unei idei”.

Cu toate acestea, pentru un timp, viața celor doi nu se schimbă, chiar dacă se mută într-un apartament confortabil, pe care ea îl umple cu exuberanța, alinturile și făptura sa „de panteră tânără care se joacă”. Același profil al feminității fusese, de altfel surprins de către autor încă din volumul de versuri apărut anterior romanului: „Tu luminoasă și strengară ca o glumă...” (Nimfa).

Apariția Anișoarei, verișoara lui Ștefan, reprezintă intrarea proaspătului cuplu în cercurile mondene și sfârșitul iubirii și împlinirii edenice. Pe Ela încep să o preocupe felul în care se îmbracă soțul ei, frivolitățile și petrecerile și, treptat, bărbatul simte cum „zi de zi, femeia mea se înstrăina, în preocupările și admirațiile ei, de mine”.

Apariția lui Grigoriade (domnul G.), un dansator desăvârșit, venit în țară „de prin cabaretele Parisului” va însemna pentru cuplul Gheorghidiu-Ela începutul unei chinuitoare serii de separări și de împăcări.

În timpul unei excursii la Odobești suferința protagonistului, cauzată de gelozie, atinge apogeul, deoarece el descoperă cu uimire plină de durere că Ela din realitate nu corespunde în niciun fel idealului pe care el îl modelase în imaginație: „...descopeream acum sub o madonă crezută autentică, originalul: un peisaj cu cap străin și vulgar”. În plus, suferința este sporită de revelația că el nu mai este centrul existenței ei, unicul său obiect de adorație: „Am crezut atata vreme că eu sunt singurul motiv de durere și de bucurie pentru femeia mea...” Coborârea cu o viteză halucinantă din lumea ideilor și a absolutului iubirii, în realitate, amenință să-l desființeze ca personalitate: „...prăbușirea mea lăuntrică era cu atât mai grea cu cât mi se rupsesse totdeodată și axa sufletească: încrederea în puterea mea de deosebire și alegere...”

După o săptămână în care nu îi vorbește soției, Ștefan se răzbună copilărește pe ea flirtând în mod fățiș cu o altă femeie în casa unor prieteni. În urma unor discuții aprinse, încărcate de reproșuri, Ela pleacă de acasă.

Cei doi se reîntâlnesc după câteva săptămâni la curse și el se hrănește cu bucurie din durerea ei. A doua zi, se revăd în fața unui chioșc de ziare și reiterează plimbările din primele luni ale relației lor, într-o încercare de a reînvia sentimentul de intimitate care îi lega odinioară. Împăcarea se produce o lună mai târziu,

când ea îl vizitează apărând cu brațele pline de crini. Petrec apoi o lună august plină de încântare la Constanța. Toamna și iarna trec în liniște, chiar dacă tânărul simte „că nevastă-mea nu mai avea încredere în judecata mea, că steaua mea continua să se răcească”.

În februarie, pe când este concentrat la Azuga, eroul se întoarce într-o noapte acasă fără să anunțe și constată că soția lui lipsește. Suferința îl lasă gol pe dinăuntru, secătuit de dorințe și de idealuri: „*Ars tot trecutul, arsă casa, murdărit și dizolvat ca personalitate, iată ce găsisem...*” Prin urmare îi cere divorțul, iar ea acceptă.

Gheorghidiu încearcă să compenseze eșecul iubirii absolute cu un model filosofic al cunoașterii absolute. Crede că a descoperit o teorie care va revoluționa filosofia, dar trăiește un nou eșec atunci când descoperă într-o revistă de specialitate că ideea lui fusese deja expusă de Giovanni Papini.

Mai târziu, încercând să recompună din amintiri imaginea femeii ideale, eroul caută prin sertarele unui birou din camera de primire a soției. Descoperă cu stupefacție un bilet în care Anișoara o chema pe Ela să doarmă la ea în noaptea când el se întorsese prin surprindere de la Azuga.

O nouă împăcare durează doar două săptămâni, pentru că el este concentrat pe Valea Prahovei și apoi la Piatra Craiului, nu înainte să-i aranjeze soției șederea mai aproape de el, la Câmpulung. În timpul pregătirilor pentru intrarea trupelor românești în Primul Război Mondial, Gheorghidiu primește o scrisoare în care Ela îl cheamă „negreșit” și cât mai repede la Câmpulung. El pleacă fără învoirea superiorilor doar pentru a afla că ea dorește o parte din avere pentru a se pune la adăpost din punct de vedere financiar, în cazul căderii lui pe front. Dezgustat, eroul o părăsește fără să-i dea vreun răspuns și pe stradă îl zărește pe domnul G. Se gândește să-i omoare pe presupușii amanți, dar este împiedicat de colonelul de la regiment, care îl întâlnește și îi cere să se întoarcă împreună cu el la divizie. Gheorghidiu pleacă, nu înainte de a mai trece pe la soție, de la care află că G. îi scrisese că ar dori să o viziteze.

Intrarea Romaniei în război și luptele în prima linie a frontului îl pun pe protagonist față în față cu un alt absolut, cel al morții. Frica paralizantă, mizeria, deumanizarea, tablourile apocaliptice la care este părtaș îl ajută să treacă peste îndoielile și peste suferințele infinit mai neimportante cauzate de iubire. Convalescent după ce fusese rănit în luptă, el găsește puterea de a lăsa în urmă povestea care îi cauzase atâta durere: „*I-am scris că-i las absolut tot ce e în casă, de la obiecte de preț la cărți... de la lucruri personale, la amintiri. Adică tot trecutul.*”

Prins între două oglinzi paralele, personajul pentru care iubirea fusese pat procustian, incapacitate de a se adapta la realitate pare să-și găsească, în sfârșit liniștea... Oare? Toate frământările lui fuseseră fructul unei nevoi esențiale de a cunoaște adevărul despre femeia pe care o iubise, de a ajunge la certitudini. Și totuși dragostea rămâne un sentiment inefabil căruia i se pot surprinde doar umbre esențiale, dar nu esența însăși...

ROMANUL BALZACIAN

ENIGMA OTILIEI

de George Călinescu

- I. UNIVERSUL OPEREI LUI GEORGE CĂLINESCU
- II. STRUCTURA COMPOZIȚIONALĂ
- III. SUBIECTUL
- IV. ELEMENTE REALISTE (balzacianism)
- V. CARACTERIZAREA PERSONAJULUI FEMININ

I. UNIVERSUL OPEREI LUI GEORGE CĂLINESCU

George Călinescu s-a afirmat concomitent ca poet, nuvelist, romancier, dramaturg, critic și istoric literar, eseist și publicist, fiind astfel o personalitate enciclopedică a epocii interbelice, despre care criticul Alexandru Piru afirma: „*Surprinzătoare la George Călinescu este puterea sa de mișcare în toate perioadele literaturii române, în perioada veche, modernă și contemporană, unde din unicul criteriu al valorii estetice întreprinde cea mai îndrăzneată reconsiderare a fenomenului artistic din câte s-au făcut.*”

În genul liric scriitorul publică două volume de versuri: *Poezii* și *Lauda lucrurilor*. Ca romancier se afirmă prin intermediul operelor: *Cartea nunții*, *Enigma Otiliei*, *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*, iar ca dramaturg prin drama caracterizată ca „autobiografie în sens înalt”, *Șun sau Calea netulburată*. Din poziția de critic literar publică studii dedicate scriitorilor pașoptiști, postpașoptiști și marilor clasici: Grigore Alexandrescu, Vasile Alecsandri, Nicolae Filimon, *Opera lui Mihai Eminescu*, *Viața lui Mihai Eminescu*, *Viața lui Ion Creangă*.

Călinescu este, poate, în primul rând, **autorul unora dintre cele mai complexe studii de istorie literară**: *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, *Impresii asupra literaturii spaniole*.

Spre deosebire de Titu Maiorescu care susținea că scriitorul și criticul sunt două naturi cu totul diferite, Călinescu a apărut întotdeauna ideea interdependenței raporturilor intime între cei doi. De altfel sensibilitatea sa a fost în egală măsură a creatorului de artă și a criticului, ambele coordonate exteriorizându-se printr-o agresivitate stilistică de înaltă și inconfundabilă originalitate.

Impresia pe care o lasă opera călinesciană în totalitatea ei este una de tot armonios, deoarece între numeroasele domenii care l-au preocupat se găsesc **elemente de corespondență**: circulația mijloacelor artistice și a tehnicilor de la roman la istorie literară, la monografii și invers, plăcerea regiei, elemente de cosmogonie, predilecția pentru monumental și grandios, jocul presupunerilor și al comentariilor psihologice.

În anul 1932, Călinescu susținea ideea unui roman de atmosferă modernă, deși respingea teoria lui Camil Petrescu despre sincronizarea obligatorie a literaturii cu filosofia și psihologia epocii, argumentând că literatura „nu este în legătură cu psihologia, ci cu sufletul uman”.

La întrebarea care apărea frecvent în epocă, dacă romanul trebuie să fie balzacian, stendhalian, tolstoian sau proustian, Călinescu răspundea prompt: „Trebuie să fim cât mai originali, și ceea ce conferă originalitate unui roman nu este metoda, ci realismul fundamental.”

Romanele călinesciene se definesc prin câteva trăsături comune: depășesc realismul clasic, asimilând experiența romanului modern, creează caractere (avarul, arivistul etc), fixează aceste caractere în spațiu și în timp prin descrierea minuțioasă a cadrului fizic în care se desfășoară acțiunea, se remarcă prin atenția acordată detaliilor privind arhitectura clădirilor, aranjării interioarelor și pentru operele de artă plastică ce le împodobesc.

II. STRUCTURA COMPOZIȚIONALĂ

Tema centrală pe care o tratează romanul *Enigma Otiliei* este cea socială, urmărind imaginea clasei burgheze în primele decenii ale secolului XX. Acesteia i se subsumează temele: moștenirii, parvenirii, paternității și iubirii.

Titlul inițial, *Părinții Otiliei*, anticipa tema paternității, iar cel sub care a fost publicat romanul face trimitere, în primul rând, la eternul mister feminin: „*Enigmă e tot acel amestec de luciditate și ștregărie, de onestitate și ușurătate care caracterizează eroina.*” (G. Călinescu) În al doilea rând poate fi vorba despre misterul unei vârste, după cum autorul însuși sugera: „*Această criză a tinereții lui Felix pus pentru întâia oară față în față cu absurditatea sufletului unei fete, aceasta este enigma.*” În plus, titlul poate fi interpretat ca mister al vieții înseși, atâta vreme cât Felix afirma într-un loc: „*Nu numai Otilia era o enigmă, ci destinul însuși.*”

Romanul se structurează în 20 de capitole, alcătuite pe baza a 4 principii compoziționale:

- **Principiul cronologic** – Textul este realizat prin tehnica înlănțuirii, iar trecerea de la un episod la altul se face cu ajutorul indicilor de timp, cu care debutează aproape toate capitolele: „*Într-o seară de la începutul lui iulie 1909*”, „*A doua zi...*”, „*În ziua următoare...*”
- **Principiul simetriei și al circularității** – Se aplică în cazul incipitului și al finalului, textul debutând și încheindu-se cu două tablouri care au același decor: strada Antim, contemplate de același erou: Felix, care aude aceleași cuvinte simbolice pentru un destin: „*Aici nu stă nimeni.*”
- **Principiul contrapunctului** – Se realizează atunci când decorul citadin al străzii Antim sau cel al casei din Calea Victoriei este substituit de peisajul vast și rural al Bărăganului.

- **Principiul colajului** – Este realizat prin juxtapunerea planurilor narative și constituie un element de modernitate al operei.

Demersul narativ se realizează pe **trei planuri**. Este vorba în primul rând despre **planul epic**, care urmărește destinul familiilor Giurgiuveanu și Tulea și se ordonează în jurul istoriei legate de moștenire, dezvoltând tema paternității. Al doilea plan este centrat pe **tema iubirii**, urmărind povestea dintre Felix și Otilia și, în plan secundar, imaginea lui Leonida Pascalopol care trăiește revelațiile unei iubiri târzii. În al treilea rând se poate vorbi și despre prezența unui **plan-cadru, monografic**, în care se dezvoltă tema parvenirii și este surprinsă societatea burgheză a Bucureștiului de început de secol XX.

Arta narativă se individualizează prin **valorificarea formulelor narative realiste-balzaciene**: narațiunea la persoana a III-a care implică prezența naratorului omniscient ce prezintă faptele dintr-o perspectivă „dindărăt”, crearea de „caractere” reprezentative pentru mediul social în care trăiesc, grija pentru surprinderea detaliului semnificativ, amplele descrieri ale arhitecturii locuințelor, ale interioarelor, ca mijloace indirecte de caracterizare a personajelor. Toate aceste elemente realiste sunt îmbogățite cu **modalități artistice moderne**: crearea de psihologii, deplasarea accentului de pe evenimentul exterior pe cel interior, diversitatea perspectivelor narative (punctul de vedere al naratorului omniscient, la care se adaugă perspectiva personajului reflector Felix Sima).

În *Enigma Otiliei* **epicul** este relativ redus, textul narativ fiind dramatizat și dinamizat prin numeroasele **pasaje de monolog și dialog** care fac ca personajele să se impună mai ales prin limbaj. **Modul de exprimare** al acestora, dar și al naratorului este marcat de termeni din limbajul citadin, de neologisme și de referințe culturale. Majoritatea descrierilor sunt și ele realizate în același registru cult, cu accente citadine, venind astfel în contradicție cu viziunea sămănătoristă asupra naturii care se remarcă în creionarea Bărăganului, cu ocazia vizitei la moșia lui Pascalopol.

Analiza psihologică vădește grija pentru detaliu a scriitorului realist. Sondarea conștiinței se realizează prin confesiune, prin monolog interior, dar și prin stilul indirect liber.

Arta portretului valorifică o diversitate de mijloace artistice. Cele mai multe portrete sunt de factură realistă, modalitățile de caracterizare fiind balzaciene, iar în cazul Otiliei trimit către modernitate. Astfel, **portretele morale** ale personajelor: Costache Giurgiuveanu, Aglae Tulea, Stănică Rațiu sau Leonida Pascalopol scot în evidență o trăsătură dominantă („la faculté maîtresse”), care le proiectează într-o tipologie: avarul, „baba absolută”, arivistul sau pedantul. **Portretul fizic** surprinde felul în care deformările spiritului se reflectă asupra trăsăturilor, adică este vorba despre materializarea profilului moral în fizionomie. În construcția personajelor sunt urmărite, de asemenea, **automatismele verbale, vestimentația, preocupările, atmosfera** în care se mișcă, elemente care contribuie la creionarea unui tablou complex, cu numeroase nuanțe și fațete.

III. SUBIECTUL

Apărută în 1938, opera *Enigma Otiliei* este, în maniera modernă sugerată de Eugen Lovinescu, un roman citadin care creează cea mai bogată galerie de tipuri umane din literatura noastră.

Supratema socială este completată de tema balzaciană a moștenirii, de problema paternității, de drumul formării unui tânăr (Felix Sima), de cuplul adamic (Felix și Otilia) și de viziunea vieții ca spectacol carnavalesc, Felix Sima fiind martor și actor în desfășurarea evenimentelor.

Opera debutează cu fixarea acțiunii într-un cadru spațial și temporal al realului, în manieră realistă: „Într-o seară de la începutul lui iulie 1909” când tânărul Felix Sima sosește în București la ruda sa prin alianță, Costache Giurgiuveanu. Casa din strada Antim va deveni spațiul în care Felix, student la Medicină, se va forma ca intelectual, dar și atmosfera în care se vor naște iubirea, speranța și incertitudinile sale legate de misterioasa Otilia. Locuința veche, cu o arhitectură valoroasă, care contrastează cu materialele de construcție ieftine, cu uși scârțâitoare și ferestre prăfuite reprezintă scena pe care va defila o galerie de figuri grotești, antrenate într-un spectacol caricatural.

Prima secvență a spectacolului o constituie momentul în care, introdus în sufragerie de Otilia, Felix face cunoștință cu cei aflați în jurul mesei de joc: Costache, Aglae, sora lui, Simion și Aurica Tulea, soțul și fiica Aglaei și manieratul Pascalopol, vechiul prieten al lui Costache. Fumul de țigară, mobilele vechi, îmbrăcate în huse cafenii (culoare unică care sugerează monotonia și lipsa de strălucire a existenței), imaginea bizară a lui Simion care brodează, toate acestea alcătuiesc tabloul unei lumi în degradare, al unui „bâlci al deșertăciunilor”.

Cadrela se largesc în capitolul al 18-lea, când, după congestia cerebrală suferită de Costache, familia ocupă militărește casa. De această dată, în sufragerie se desfășoară strategic întregul clan Tulea, completat de Stănică Rațiu, soțul Olimpiei, iar „discuția”, în care fiecare își urmărește propriile obsesii, atinge absurdul: Aglae: „În familia noastră toți au fost strângători și au ținut la neamuri...”; Aurica: „Frumusețea nu e totul... sunt femeile urâte care plac bărbaților...”; Titi: „Nu mai joc... mă duc mai bine să mă legăn...” Singurele personaje care se detașează pe acest fundal grotesc sunt Felix și Otilia, tineri investiți cu atributele inocenței, ca într-o eternă întoarcere la ipostaza adamică a omului veșnic.

Pe măsură ce se derulează acțiunea, ies la iveală „măștile” antrenate în „carnaval”.

Aglae Tulea, „baba absolută, fără cusur în rău”, care împoașcă pe toată lumea cu noroi și nu este capabilă să iubească pe nimeni, îl va interna pe Simion la ospițiu și-l va uita acolo ca și când ar fi murit. Pe Costache îl terorizează urmărind să-i ia averea, pe Otilia o alungă, propriilor copii le strivește personalitatea cu firea ei autoritară.

Alături de Aglae, **Simion** evoluează de la obsesia religioasă la alienare, **Titi** este tânărul nătâng, apatic și cu mania legănatului, **Aurica**, fata bătrână, și **Olimpia** total dependentă de capriciile lui Stănică Rațiu.

Tipologic, **Stănică** face parte din seria ariviștilor, alături de Dinu Păturică (*Ciocoii vechi și noi* de Nicolae Filimon), Tănase Scatiu (*Viața la țară* de Duiliu Zamfirescu), Pirgu (*Craii de Curtea-Vechi* de Mateiu Caragiale) sau Lică Trubadurul (*Concert din muzică de Bach* de Hortensia Papadat-Bengescu). Palavragiu vulgar, Stănică își trăiește totuși rolul cu o anumită sinceritate, atunci când este vorba despre familie. Orfan din copilărie, are sentimentul neamului și-și vizitează rudele cu plăcere, chiar dacă la plecare nu uită să „ia” câteva suveniruri scumpe. Acest „*Cațavencu al ideii de paternitate*” simulează o durere sfâșietoare atunci când îi moare copilul și-și exprimă pe jumătate serios dorința de a „da” (naștere) un Eminescu. Olimpiei îi pretinde copii, transformând apoi solicitarea nesatisfăcută într-un divorț. El îl pândește pe Costache pentru a afla ascunzătoarea banilor și, la momentul potrivit, smulge pachetul de sub saltea, provocând moartea bătrânului. Cu banii furați va pune la punct, în centru, un cabinet de avocatură și se va căsători cu Georgeta. El însuși se caracterizează în mod sugestiv: „*Stănică e profund, degeaba încercați dumneavoastră să-l luați peste picior.*”

Costache Giurgiuveanu este tipul avarului, al cărui portret fizic se conturează prin ochii lui Felix, pe fundalul casei întunecate din strada Antim. Reținem un omuleț „*subțire și puțin încovoiat, având capul atins de calviție... și buze îngălbenite din pricina tutunului.*” Clipitul rar și moale ca al bufnițelor jenate de lumină sugerează caracterul ascuns. O altă atitudine prin care își maschează adevăratele intenții este bâlbâiala voită. La începutul romanului, auzind că vizitatorul este tânărul Felix, Costache caută o modalitate de a se eschiva de responsabilitate rostind celebra replică: „*Nu-nu-nu știu... nu-nu stă nimeni aici, nu cunosc...*” Într-un sens, avariția lui Costache este o manie. Deși bogat și antrenat în numeroase afaceri, el refuză să-i dea lui Felix sumele care i se cuvin și se pregătește să-i facă Otiliei o casă din materiale rămase de la demolări. Totuși personajul este umanizat de dragostea pe care i-o poartă Otiliei și de frica pe care i-o inspiră Aglae.

Leonida Pascalopol, prietenul lui Costache, este un moșier bogat care aproape face parte din familie. Acesta are o reală afecțiune pentru Otilia, chiar dacă nici el nu înțelege ce este patern și ce este viril în această iubire. Tip rafinat, blazat, cu rezerve de candoare sufletească, se va căsători cu Otilia pentru a-i asigura o viață îndestulată și comodă, dar va rămâne singur după ce ea îl va părăsi pentru un bărbat mai tânăr.

În antiteză cu celelalte personaje se plasează **cuplul Felix-Otilia**, înconjurat de o lume ostilă, decăzută. **Felix** reprezintă omul cu aspirații superioare și face parte din aceeași tipologie cu Marinescu din *Cartea nunții* sau cu Ioanide din *Bietul Ioanide*, toți avându-l drept prototip (avatar) pe Șun, personajul principal din drama *Șun sau Calea netulburată*. Felix este și personaj, dar și reflectorul din perspectiva

căruia sunt prezentate unele scene, precum cea din incipit în care el descoperă strada Antim, casa lui Costache și personajele adunate la masa de joc. Acesta trăiește alături de Otilia prima iubire, de aici și titlul romanului, care se referă la misterul feminității pe care tânărul încearcă să-l descopere. Iubirea va reprezenta pentru el și un drum inițiativ al maturizării.

Otilia, personajul care dă și titlul cărții, este cea în jurul căreia gravitează toate celelalte personaje. De altfel, primul titlu, *Părinții Otiliei*, se justifică prin aceea că majoritatea celorlalte personaje au pentru fată un sentiment patern. Ea reprezintă feminitatea prin prezența suavă și învăluitoare, un amestec de exuberanță și seriozitate, nebunică și nestatornică, alergând prin grădină, cățărându-se pe stogurile de fân de la moșia lui Pascalopol sau revărsându-și preaplinul sufletesc în acordurile tumultuoase ale pianului.

IV. ELEMENTE REALISTE (balzacianism)

Enigma Otiliei este un roman balzacian, balzacianismul definindu-se ca varietate a realismului care se caracterizează prin trăsături distincte, precum crearea de tipologii (avarul, fata bătrână etc), descrieri cu tentă exhaustivă, evoluția individului în strânsă relație cu mediul din care provine etc.

G. Călinescu optează intenționat pentru formula balzaciană încercând, pe de o parte, să probeze viabilitatea unei formule clasice într-o epocă în care face carieră romanul modern, proustian, iar pe de altă parte, să demonstreze că un critic literar poate scrie roman, realitate contestată de Tudor Vianu.

În primul rând, sunt de inspirație balzaciană tema moștenirii și cea a paternității împletite în țesătura epică. În centrul romanului stă lupta pentru moștenirea lui Costache Giurgiuveanu. Această încheștare scoate la iveală pasiunile, răutatea, pornirile rudimentare. O gamă de trăsături puse în slujba unui țel nefinalizat, deoarece acela care se va îmbogăți furând banii bătrânului va fi Stănică Rațiu. Tot o moștenire este și zestrea pe care Aglae ar trebui să o dea Olimpiei, act refuzat cu încăpățănare de maniacul Simion: „Nu e fata mea.” Aceste cuvinte unesc cele două teme.

Titlul inițial *Părinții Otiliei* sugera că majoritatea personajelor din roman pot fi considerate „părinți” ai Otiliei, deoarece îi preocupă viitorul ei.

Tema paternității este privită din mai multe unghiuri: pentru Simion este obsesivă, pentru Stănică Rațiu generatoare de delir verbal, pentru Pascalopol unul dintre cele două moduri de a o iubi pe Otilia. În plus, în centrul cărții stau doi orfani: Felix și Otilia. O altă fațetă ar putea să facă trimitere la complexul oedipian al părintelui autoritar, rol asumat de Aglae.

Tot balzaciană este descrierea minuțioasă a mediului în care trăiesc personajele, acesta devenind o importantă modalitate de caracterizare indirectă. Este vorba, de exemplu, despre ampla expozițiune a romanului care sugerează că în

casa neîngrijită, cu uși scârțâitoare, trăiește un zgârcit, așa cum odaia Otiliei reflectă gustul pentru artă al zglobei locatаре.

Plasarea acțiunii într-un cadru spațial și temporal exact, prin indici ai realului, este tot de inspirație balzaciană: „Într-o seară de la începutul lui iulie 1909... pe strada Antim...”, ca și creionarea de caractere, personaje dominate de o pasiune.

Concentrarea voinței pentru realizarea scopului propus face din Stănică Rațiu un Rastignac bucureștean, obraznic și demagog, care pare chiar să-și depășească modelul.

Totuși, cel mai apropiat de prototipul balzacian pare moș Costache, care trimite la Grandet (*Eugénie Grandet* de Honoré de Balzac). El se plasează totodată în galeria avarilor alături de Harpagon, Gobsek, Pliușkin sau Hagi Tudose, umanizat însă de iubirea pentru Otilia. În plus, lanțul de situații grotești prin care este înfățișată obsesia pentru bani sau teama de Aglae îi îmbogățesc profilul balzacian, făcându-l unic.

V. CARACTERIZAREA PERSONAJULUI FEMININ

„Din ce limpezimi ale trecutului stins se va fi încheșat în mintea autorului chipul suav al Otiliei?”

Răspunsul la această întrebare se încheagă din mărturisirea autorului însuși: „În multitudinea imaginilor suave de femei domina una imprecisă: fata cu părul ca un fum, exuberantă și reflexivă, cultă, nebunatică, serioasă, meditativă, muzicantă. Ori de câte ori admirația mea a înregistrat o ființă feminină, în ea era un minim de Otilie”, „Otilia este eroina mea lirică, proiecția mea în afară, o imagine lunară și feminină. Flaubertian aș putea spune și eu: Otilia c'est moi, e fondul meu de ingenuitate și copilărie...”

Incipitul și finalul romanului *Enigma Otiliei* se află în relație de simetrie, deoarece prezintă câte o imagine a personajului eponim, reconstituită de Felix Sima. Prima Otilie îi arată tânărului sosit în strada Antim „un cap prelung și tânăr de fată, încărcat cu bucle căzând peste umeri” și îi întinde cu franchețe „un braț gol și delicat”. Ultima Otilie, cea din fotografia pe care Pascalopol i-o arată lui Felix în tren, este imaginea neînsuflețită a unei doamne frumoase, cu mâini fine, dar care nu mai este Otilia de altădată. Vraja se risipise în curgerea vremii, iar timpul magic rămăsese doar în cuvintele ei din trecut: „Noi nu trăim decât cinci-șase ani...”

Între aceste două momente se va încheșga chipul acestui personaj feminin unic, făptura ce aparține visului adolescentin, înconjurată permanent de o aură de mister. Pentru fiecare tânăr, fata pe care a iubit-o la 18 ani rămâne un mister.

În fiecare pagină a romanului se simte prezența ei învăluitoare, amestec de exuberanță și seriozitate, nebunatică și nestatornică, asemenea trecătoarei tinereți. Alergând prin grădină, cățărându-se pe stogurile de fân de la moșia lui Pascalopol sau revărsându-și preaplinul sufletesc în acordurile tumultuoase ale pianului, Otilia reprezintă însăși feminitatea.

Tot din această imagine a eternului feminin izvorăsc gustul ei pentru lux, plăcerea călătoriilor și chiar acea doză de irațional în atitudine: „Îmi vine uneori să alerg... să zbor, vrei să fugim? Hai să fugim!” La fel se explică și abilitatea cu care fata evoluează între iubirea platonice, aproape mistică a lui Felix, și cea potolit crepusculară a lui Pascalopol.

Toți cei din jur sunt subjuogați de această feminitate debordantă și învăluitoare și încearcă să-i facă pe plac. Total dezinteresată de bani, în general, și de averea lui Costache, în particular, ea este sinceră și sensibilă la suferința celorlalți, are un suflet de artist, trăind uneori lent, alteori intens, așa cum cântă la pian.

Dacă majoritatea celorlalte personaje reprezintă tipuri umane, Otilia este un personaj care scapă oricăror determinări tipologice. Acest aspect permite reflectarea personalității ei în „oglinzile” interioare ale diverselor personaje, prin tehnica reflectării poliedrice. Chiar dacă la început este conturat portretul fizic al fetei prin ochii lui Felix, caracterizarea Otiliei se face mai ales în mod indirect, prin faptele, limbajul și relațiile ei cu ceilalți.

Pentru Stănică Rațiu ea este imaginea frivolității, a senzualității și a cochetăriei: „Deșteaptă fată... Știu că se descurcă în viață... numesc deșteaptă o femeie care sucește capul bărbaților...”

Aglae o consideră o stricată, deoarece confundă exuberanța ei cu frivolitatea, contrară principiilor rigide care postulează că femeia trebuie să stea „la locul ei”, să aibă preocupări casnice și să nu cocheteze.

Aurica, variantă a lui Agale, mai directă și mai încrâncenată, vede în Otilia cel mai de temut adversar în realizarea planurilor sale de căsătorie. În plus, o acuză că este o arivistă, dar încearcă să-i copieze cochetăria și manierele.

Pe Costache îl umanizează iubirea pentru Otilia, chiar dacă, din cauza zgârceniei, această iubire nu este transpusă în fapte.

Dintre personajele masculine se detașează Pascalopol și Felix, cei care intuiesc cel mai bine personalitatea complexă a fetei. În relația cu Felix ea este rațională și matură. Iubind-o cu exaltare, el se dovedește a fi mai copilăros, neînțelegând că fata are nevoie de o iubire matură, care să-i asigure o oarecare stabilitate materială, dar și o doză de libertate. Felix rămâne un idealist, crezând în iubirea absolută, platonice, și de aceea ratează o șansă atunci când, după moartea lui Costache, fata vine în camera lui pentru a-i dovedi că îl iubește. A doua zi, descoperind plecarea Otiliei, Felix trăiește drama despărțirii cu disperare adolescentină, dar în cele din urmă acceptă că această iubire de tinerețe nu fusese potrivită cu ambițiile și idealurile sale. În consecință, el renunță la marea iubire pentru un mariaj strălucit din punct de vedere social, care îi va asigura intrarea în lumea bună a Bucureștiului.

Pascalopol are față de Otilia o atitudine care oscilează între dragoste virilă și afecțiune paternă. Distins prin educație și maturitate, el nu recurge la gesturi risicate, nu are orgolii și trăiește fericit în preajma ei pentru a-i satisface capriciile,

așteptând cu răbdare ca timpul să lucreze în favoarea lui: „Un dezamăgit ca mine e un om fără pretenții. Eu nu i-am cerut niciodată nimic Otiliei...”

Eroină de factură lirică, elevată, capabilă de sentimente profunde și alese, uitând și iertând răul, dăruindu-le celor din jur de la lucruri personale la zâmbete, ea este frivolă doar în aparență. În realitate este inteligentă, cultă, profundă și responsabilă. În acest sens se dezvăluie, în scrisoarea către Felix, motivul plecării ei: teama că este „o dragoste nepotrivită” pentru marele lui viitor.

Ca și în lirica eminesciană a visului de iubire, cei doi tineri s-au întâlnit o clipă în înalt, ca două păsări albe care apoi se despart și urmează drumuri diferite. Lăsându-și iubitul „cufundat în stele”, Otilia va deveni o „floare albastră” pierdută în amintire și o veșnică „dulce minune” a tinereții.

ROMANUL POSTBELIC

(perioada '45-'60)

MOROMEȚII

de Marin Preda

- I. UNIVERSUL OPEREI LUI MARIN PREDĂ
- II. STRUCTURA COMPOZIȚIONALĂ
- III. SUBIECTUL
- IV. CARACTERIZAREA PERSONAJULUI ILIE MOROMETE

I. UNIVERSUL OPEREI LUI MARIN PREDĂ

Romanul *Moromeții* se impune în literatura română alături de creațiile valoroase ale lui Nicolae Labiș, Eugen Barbu sau Petru Dumitriu, în peisajul arid al literaturii deceniului al șaselea al secolului XX. După 1948, dar mai ales în acest „obsedant deceniu”, literatura noastră parcurge un amplu proces de subordonare față de puterea politică comunistă. Creația literară devine unul dintre mijloacele de propagandă a ideologiei marxist-leniniste impuse de Uniunea Sovietică.

În descendența prozei realist-obiective reprezentate până la el de Ioan Slavici sau Liviu Rebreanu, Preda creează, în romanul *Moromeții*, universul specific al satului românesc din Câmpia Dunării, aflat la răscrucea istoriei. Aici se consumă drama idealismului țărănesc, sub presiunea înnoirilor fulgerătoare prin care trece satul după cel de-al Doilea Război Mondial, moment în care dispare o civilizație străveche și un mod de viață, iar omul creator este înlocuit de cel social: „*Moromeții stau sub un clopot cosmic și drumurile mari ale istoriei trec prin ograda lor... Omul liniștit și ironic, Ilie Moromete stă totuși pe un vulcan.*” (Eugen Simion)

Texte precum *Dimineata de iarnă* sau *În ceață* din volumul de debut *Întâlnirea din Pământuri*, vor reprezenta exerciții literare care, prin motive, personaje sau întâmplări vor netezi drumul acestui roman de referință, ce va marca prin amplul proces de elaborare, prin umanitatea evocată, prin realizarea artistică și prin eco-ul în conștiința publică, un moment fundamental în istoria prozei românești.

Configurarea universului moromețian a constituit preocuparea de o viață a prozatorului. Volumul întâi al romanului, anunțat într-un interviu încă din 1938, când i se schițează subiectul, cunoaște o primă elaborare în 1949, ca apoi să fie lăsat la o parte până în 1955. Doar spre sfârșitul acestui an, după apariția câtorva fragmente în revista „Viața românească”, cartea va vedea lumina tiparului. Volumul al doilea apare abia după 1967, deși fusese început, după mărturisirile autorului, în 1953, după o ședere de o lună într-un sat de lângă Buzău. Mai târziu, scriitorul avea să dezvăluie că intenționa să alcătuiască o tetralogie din *Moromeții* și *Delirul*. Personaje din aceste romane se vor regăsi și în opera *Marele singuratic*.

Inspirându-se dintr-o perioadă de adânci frământări social-politice și creând o *frescă a satului dunărean*, Marin Preda meditează asupra uneia dintre cele mai importante probleme ale societății românești din ultima jumătate de secol, temă fundamentală a scrisurii sale: dispariția clasei țăranilor proprietari de pământ. Experiența dramatică prin care trece satul românesc trebuie interpretată în contextul valorii acelui „modus vivendi” patriarhal, sursă a unor trăsături esențiale în structura etică a poporului nostru.

Romanul *Morometii* este unul cu încărcătură tragică. Prăbușirea lui Ilie Moromete semnifică destrămarea vieții fericite clădite pe iluzia că familia va rămâne aceeași după plecarea celor trei fii mai mari, că satul va rezista sub povara transformărilor sociale și politice de după Război.

II. STRUCTURA COMPOZIȚIONALĂ

Primul volum al romanului este structurat în **trei părți** care urmăresc destinul familiei Moromete, aflată în prim-planul demersului narativ. Aceeași familie va da și titlul operei, titlu prin care autorul plasează **tema familiei** în centrul romanului. Se mai remarcă transfigurarea artistică a **temei timpului** și a celei **sociale**, nuanțate de relația dintre individ și istorie.

Opera este dedicată așadar familiei Moromete, dar și colectivității rurale, acțiunea fiind plasată în satul dunărean Siliștea-Gumești (satul natal al lui Preda), cu doi-trei ani înainte de cel de-al Doilea Război Mondial, al doilea volum prelungind evenimentele până după Război, aproape de anul 1960. **Liantul dintre cele două volume îl constituie problema pământului.** În viziunea lui Marin Preda, țăranul român are în proprietate câteva loturi de pământ cu care își poate întreține familia. Spre deosebire de Ion al lui Rebreanu, care vrea să aibă pământ pentru a câștiga o anumită poziție socială, Ilie Moromete trăiește drama luptei constante de a păstra pământul, amenințat fiind de corvoada taxelor și a impozitelor. El nu este dominat de patima pentru pământ, ci copleșit de drama dispariției rânduielilor cunoscute, a civilizației străvechi, într-un sat silit să se transforme sub mecanismele opresive ale procesului de Colectivizare.

Volumul întâi are o structură ce se caracterizează prin **simetrie**, deoarece incipitul și finalul surprind **metafora timpului** care la început „are răbdare”, pentru ca, la final, să intre într-o curgere tumultuoasă care va schimba istoria și destinele: „*Timpul nu mai avea răbdare.*”

Romanul se deschide cu o **frază care cuprinde trei coordonate fundamentale**: cea a **spațiului**, cea a **timpului** și cea legată de **imaginea oamenilor**: „*În Câmpia Dunării, cu câțiva ani înaintea celui de-al Doilea Război Mondial se pare că timpul avea nesfârșită răbdare; viața se scurgea aici fără conflicte mari.*”

Sintagma „*în Câmpia Dunării*” configurează un topos cu largi deschideri spre existența rurală, desfășurată, conform teoriei filosofice blagiene a spațiului abisal,

în volute largi, asemenea rotației aștrilor. Viața țăranilor din Siliștea-Gumești stă sub semnul luminii egale și dătătoare de pace a soarelui la amiază.

„Cu câțiva ani înaintea celui de-al Doilea Război Mondial” fixează acțiunea într-un timp calendaristic ancorat în istorie. Nu peste multă vreme, războiul va năruie brutal echilibrul fragil al satului, aducând schimbarea vechilor rânduieli. În antiteză cu acest timp obiectiv, al „orologiilor”, apare imaginea timpului etern, a Marelui Timp, care are încă „nesfârșită răbdare”. Sub semnul acestuia, secerișul, călușul, nunta și înmormântarea constituie evenimente arhetipale, iar satul este o vatră pe care ordinea morală, existența senină și absența răului o transformă într-un spațiu de nemurire.

Totuși, verbul „se pare” sugerează o iminentă ieșire din acest timp mereu egal cu sine și caracterul iluzoriu al stabilității modului de viață rural.

Imaginea timpului are drept consecință și **structurarea primului volum** în două părți aflate în relație de antiteză. O primă parte va sta sub semnul timpului care are răbdare, iar o a doua parte, al cărei început este marcat de scena tăierii salcâmului, va marca schimbările date de **timpul care nu mai are răbdare**.

Pe lângă metafora timpului, un alt **indice al structurii simetrice** este **imaginea lui Ilie Moromete**. În incipit personajul stă pe „stănoaga podiștei”, iar fumul țigării se ridică „fără grabă și fără scop”, asemenea întregii atitudini a personajului care se caracterizează prin sintagma „liniștit și încet”, care apare de 7 ori într-o pagină. La final rămâne doar chipul lui modelat din humă arsă de Din Vasilescu, cu fața trasă, fruntea gânditoare și acea impresie că „părea singur”, privind parcă neputincios de pe polița din poiana fierăriei lui Iocan, mersul inexorabil al istoriei.

III. SUBIECTUL

Acțiunea din **primul volum** al romanului se organizează în jurul a **trei scene-cheie** care se vor constitui și în **nuclee narrative fundamentale**: **cina familială**, care reprezintă relația lui Moromete cu familia; **scena întâlnirilor duminicale din poiana fierăriei lui Iocan**, care surprinde relația eroului cu satul, și **scena secerișului**, care face trimitere la imaginea de ansamblu a țăranimii proprietare de pământ. Aceste trei scene conturează în cercuri concentrice lumea din roman, avându-l în centru pe Ilie Moromete, țăranul absolut.

Cel mai mic cerc reprezintă deci familia, a cărei **imagine simbol** din expozițiune este **scena cinei**. Moromeții mănâncă la o masă rotundă care ar trebui să sugereze egalitatea între membrii familiei, după modelul cunoscutei Mese Rotunde a regelui Arthur și a cavalerilor săi. Totuși poziția pe care o ocupă diverșii membri ai familiei la masă trimite către o stare conflictuală. Paraschiv, Nilă și Achim, băieții lui Moromete din prima căsătorie, stau de o parte a mesei, spre ușă, poziție care prefigurează viitoarea lor fugă. De partea cealaltă, în opoziție cu primii, se așază Catrina și copiii săi din această căsătorie: Ilinca, Tita și Niculae. Femeia este întoarsă

spre oale și cratițe, imagine care pune în evidență statutul femeii în lumea satului tradițional. Tatăl stă pe prag, „deasupra tuturor”, element care sugerează că este încă autoritatea de necontestat în familie și reușește să țină sub control conflictele. Spre finalul volumului, sub imperiul timpului care „nu mai are răbdare”, această postură de „pater familias” se năruie: cei trei fii mai mari vor pleca cu banii și animalele familiei, iar Moromete va fi obligat să vândă o parte din pământ. Odată cu trădarea copiilor personajul primește o dublă lovitură: drama paternității înșelate va fi accentuată de drama pierderii pământului, sursa vieții sale „liniștite”. Din omul vesel, contemplativ, ironic și superior va rămâne doar figura din lut ars privind tristă și gânditoare evenimentele care vor schimba fața lumii așa cum o cunoscuse el până atunci.

Al doilea cerc reprezintă viața comunității sătenești și se creionează în jurul întâlnirilor duminicale din poiana fierăriei lui Iocan. Bărbații din sat se adună aici ca într-o agora grecească și dezbat subiecte cu caracter social și politic. Veselia, glumele, poziția ironică și detașată în raport cu evenimentele vremii trimit către un mod de viață lipsit de griji, în care țăranul se consideră centrul universului, privind evenimentele relatate în ziare ca pe ecouri ale unei alte lumi ale cărei conflicte nu pot să-l atingă. Iocan, Cocoșilă și Ilie Moromete sunt abonați la „Curentul”, „Mișcarea” și „Dimineața”, în funcție de opțiunea politică a fiecăruia. Personajele discută politică cu seriozitate și cu un anumit ritual, de parcă aceasta ar fi singura lor preocupare „mentală”. Ideea este subliniată la un moment dat de Moromete: *„Adică ocupațiunea ta mintală, Cocoșilă, e la alte prostii!”* În ciuda veștilor din ziar, orașul, Bucureștiul de exemplu, rămâne un spațiu îndepărtat, o altă lume, pe care sătenii o cred configurată după tiparele cunoscute. Concludentă este în acest caz naivitatea cu care Dumitru lui Nae își pune întrebarea dacă regele are pământ pe care îl lucrează: *„– O fi având pământ?... – Are așa, cam vreun lot și jumătate!”*

Pe fundalul acestor adunări însuflețite de iluzia unei lumi imuabile, figura lui Țugurlan, care stă mereu încruntat și nu este niciodată de acord cu majoritatea, prefigurează finalul care va veni peste câțiva ani. El, veșnicul răzvrătit, nu poate înțelege această plăcere a celorlalți de a vorbi despre nimic și este unul dintre puținii care realizează că timpul poate avea și altă dimensiune.

Sufletul acestor adunări este Ilie Moromete care, conștient de poziția privilegiată pe care o are în sat își permite, în maniera în care tratează majoritatea situațiilor, să-i facă pe ceilalți să aștepte: *„Se apropiau de fierărie și Moromete fu întâmpinat de departe cu exclamații... Dar Moromete nu-i luă în seamă, nu se grăbi să se ducă la ei... intră în curtea cuiva. Abia peste jumătate de ceas ieși de acolo. Era ras proaspăt: – Ce e, mă, ce v-ați adunat aicea?”* În momentul în care el nu mai participă la adunări din cauza problemelor familiale, acestea încetează să mai aibă loc: *„Lipsite de omul lor aceste adunări aveau să-și piardă și ele curând orice interes...”*

Ultimul cerc, cel mai amplu, surprinde întreaga lume țărănească, în scena memorabilă a secerișului. În afară de munca grea, sub cerul dogoritor de vară, Marin Preda surprinde aici imaginea arhetipală a țăranului care se pregătește de muncă, săvârșind gesturi aproape rituale, în momentul magic al dimineții alburii: „Omul se scoală, trezește copiii, înhamă caii și umblă de colo până colo prin curte” pătruns de importanța momentului și anticipând cu înfrigurare imaginea spicelor încărcate de rod în care stă bunăstarea familiei sale. Ulițele rămân apoi pustii, pentru că întreaga existență țărănească își mută centrul de greutate în câmp. Tăcerea care domnește în timpul drumului este ca un moment de neclintire a timpului, pentru ca omul să se lase pătruns și metamorfozat de frumusețea pământului și a lumii: „Întinderea ei pătrunde prin ochi înlăuntrul omului... îl golește de frământările lui trudnice... pentru ca după aceea să-l adune la loc, într-un fel nou.”

Figura care se detașează din lanul în care ceilalți se îngroapă frângându-și spinările, este tot a lui Ilie Moromete. Înfinge secerea într-un snop, merge agale pe miște, trece pe la vecini, privește forfota celorlați, se oprește, frământă între degete un spic de grâu, vorbește mai mult pentru sine: „Mă ce arde, ne coacem! Murim!”, interpretează și aici acel rol care îi place și care i se potrivește, al contemplării.

În momentul în care, după război, Colectivizarea îi va depozeda pe țărani de pământ, momentul secerișului nu va mai avea aceeași importanță, încărcătura sacră va dispărea, atâta vreme cât ei vor fi obligați să muncească, nu pentru propriile familii, ci în folosul statului.

În plan secund romanul urmărește și destinele altor familii: Bălosu, Boțoghină sau Țugurlan, precum și aspecte din viața comunității tradiționale: călușul, hora, „premilitara”, constituindu-se și într-o monografie a satului câmpiei dunărene.

Polina și Birică se căsătoresc din dragoste, ignorând voința părinților, într-o lume în care căsătoriile aranjate constituie încă o cutumă. Ca urmare, vor fi lipsiți de zestrea fetei și vor trăi un calvar. Pentru a-și construi o casă, tânărul vinde o parte din pământul care i se cuvine.

Țugurlan este arestat, pentru că îl dezarmase pe șeful de post, după ce descoperise că Aristide, primarul, fura din grâul oamenilor, adus la moară pentru a fi măcinat.

Boțoghină, personajul anemic, secătuit de boală și de muncă, este și el nevoit să vândă pământ pentru a se trata de ftizie.

La sfârșitul primului volum, după ce frații săi mai mari fug la București, obligându-și tatăl să vândă din pământul pe care se luptase să-l păstreze întreg pentru ei, pentru Niculae începe un alt drum. Semnificativă pentru desprinderea lui de această lume, care este pe cale să se destrame, este întrebarea lui Moromete: „Unde ne ducem noi, domnule?”, care are și un sens mai profund, legat de soarta unei lumi aflate la răscrucea istoriei: Va exista oare un viitor?

În volumul al doilea, Ilie Moromete este un însingurat. Deși a cunoscut o perioadă de prosperitate și și-a refăcut averea, atitudinea lui față de familie se

schimbă. Îi cere la un moment dat lui Niculae să renunțe la școală, le propune fiilor de la București să le cedeze lor pământul și casa, atrăgându-și astfel ura Catrinei, care îl părăsește pentru a trăi lângă fiica ei din prima căsătorie.

Nici relația cu sătenii nu mai este aceeași. Vechii prieteni au murit sau l-au părăsit și niciunul dintre noii așa-ziși prieteni nu mai este un tovarăș inteligent de conversație. Satul trece printr-o perioadă de tranziție și Ilie Moromete se estompează o vreme, pentru a reveni „în scenă” doar atunci când totul va fi pierdut.

În centrul volumului se impune figura lui Niculae Moromete al cărui discuții cu tatăl său reprezintă conflictul între generații și între două viziuni asupra lumii: cea veche, a satului patriarhal, și cea nouă, a comunismului, care vrea să elimine mica proprietate, în favoarea celei de stat.

Tatăl nu poate și nu dorește să recunoască faptul că a asistat la un „amurg al zeilor” și că țăranul, așa cum îl cunoscuse el, trebuie să dispară. Sugestivă în acest sens este scena în care Moromete, bătrân, stă în ploaie și în timp ce sapă un șanț în jurul șirei de paie, discută cu un personaj imaginar care reprezintă noua lume despre care îi vorbise Niculae și în care el, țăranul absolut, nu mai are loc: *„Până în clipa din urmă omul e dator să țină la rostul lui, chit că rostul ăsta cine știe ce s-o alege de el...”* Puținii ani care îi mai rămân îi trăiește în tăcere și în singurătate și moare, păstrându-și totuși trufia care îl caracterizase mereu: *„Domnule... eu totdeauna am dus o viață independentă!”*

IV. CARACTERIZAREA PERSONAJULUI ILIE MOROMETE

Romanul *Moromeții* propune o reinterpretare a relației omului cu timpul și cu istoria. În momentul apariției primului volum, critica literară a avut o poziție unanimă în recunoașterea unei capodopere, care aducea în literatura noastră un nou tip de țăran și o nouă viziune asupra universului rural.

Marin Preda nu vede în țăran insul stihial și instinctual din opera lui Rebreanu, nici nu descoperă resursele lui lirice precum Sadoveanu, ci construiește o ipostază inedită a țăranului filosof, contemplativ.

În centrul romanului stă Ilie Moromete, țăranul care privește modul său de viață ca pe unicul posibil, pentru că el îi garantează o existență ordonată și echilibrată: *„Cum să trăiești, dacă nu ești liniștit?”* De aceea satul moromețian este „axis mundi”, spațiul în care se produce acordul ființei cu cosmosul.

Țăran contemplativ, Moromete privește viața ca pe un spectacol superior și se amuză, râzând de prostia unor țărani sau de greșelile propriilor copii. El este una dintre cele mai reușite figuri de țăran din literatura noastră. Tipologia sa se revendică din linia tradiției create de Slavici și Rebreanu, cea țărănească, dar câtă deosebire! Sufletul rural este la aceștia rudimentar, obsedat de acumulare de ordin material și numai după ce acest proces s-a încheiat omul poate să audă și alte „glasuri” ce vin din adâncul ființei. George Călinescu observa că țăranii lui

Slavici, de exemplu, nu reprezintă caractere tipice ci, asemenea eroilor de epopee, atitudini tipice de viață. Marin Preda înlătură acest mecanism simplu, previzibil, mișcat mai mult de instincte și face din țăranii săi indivizi cu o bogată viață interioară, apti pentru a deveni eroi de proză modernă.

Autorul creează țăranul inteligent și perspicace, cu o intensă viață afectivă și contemplativă. Așa se face că Ilie Moromete reușește să-și ascundă gândurile și, prin disimulări și dedublare, își derutează interlocutorii ca un adevărat actor: „— *Păi de ce zici că nu vrei să mi-l mai dai, Moromete? Că voiam să ți-l plătesc?... Drept răspuns Moromete începu să se uite pe cer. — Să ții minte că la noapte o să plouă!*” Eroul îi place să glumească inteligent cu prietenul său Cicoșilă și cu alții, dar și să ironizeze neîndemânarea și prostia. Umorul și ironia deconspiră inteligența și uneori dorința părintelui de a le da lecții de viață fiilor săi, avizi de îmbogățire, pe care îi lasă, de exemplu, să plece la munte să vândă cereale, chiar dacă știe că prețul acestora este scăzut.

Plăcerea vorbei, jocul gratuit al limbajului, contemplarea spectacolului vieții și adesea regizarea acestuia, constituie modul de a fi al personajului. Atitudinea sa ludică în fața vieții îl eliberează de greutate și de probleme, ajutându-l să le domine. Nelipsit de la întâlnirile din poiana lui Iocan, el ocupă prim-planul debaterilor politice, stârnind invidia prin faptul că reușește să extragă din ziare informații și înțelesuri pe care nimeni nu le deslușește: „*Cicoșilă nu răspunse, se uita invidios la Moromete care știa să găsească în ziar astfel de lucruri.*”

În ceea ce privește relația cu autoritățile, reprezentativă este scena cu plata „foncierei”. Ilie știe că are de plătit acest impozit, se așteaptă să-l găsească pe Jupuitu în curte, știe și că nu are toți banii necesari, însă, în aparență, nu se tulbură, chiar dacă în interior este frământat. Își regizează cu atenție întâlnirea cu omul stăpânirii și pune în scenă un „spectacol” la care participă fie activ ca actor, fie retras ca spectator. Intrând în curte se preface că nu-i observă pe cei doi agenți și vorbește cu un Paraschiv și cu o Catrina inexistenți. Apoi dă lovitura de teatru: „*Moromete mai rămase câteva clipe cu spatele întors spre cei doi de pe prispă, apoi, deodată, se răsuci pe călcâie și strigă: — N-am!*”

Moromete nu este un solitar, el participă activ la viața comunității. Cu toate acestea viața socială nu este decât o fațetă a lui, cealaltă fiind reprezentată de complexa viață interioară. Când este chestionat cu privire la obiceiul său de a vorbi singur, el sugerează că aceasta se întâmplă din cauză că nu are cu cine discuta. De fapt el vorbește cu un partener ideal care are abilitatea de a-i înțelege ființa secretă. Această distanțare a personajului față de lume va deveni și cauza conflictelor din roman. Momentul descoperii dimensiunilor conflictului familial constituie de altfel drama eroului.

Durerea lui Moromete izvorăște în primul rând din sentimentul paternității rănite. Convins că le oferă copiilor săi sfaturi înțelepte, nebănuind nemulțumirile lor izvorâte din confruntarea cu mirajul orașului și al banului, tatăl nu le înțelege

revolta. Descoperirea plecării lor pline de ranchiună și de lașitate îi va zdruncina lui Moromete încrederea în propriile forțe și îl va obliga să se raporteze într-un alt mod la viață și la familie: „Înțelegea că se uneltise împotriva lui și el nu știuse.” Prin urmare, timpul pe care îl crezuse răbdător și lumea pe care o simțise echilibrată, ascunseseră de fapt o capcană. Această lume, acum străină, îi sălbăticiise copiii și îi asmuțise împotriva lui: „Stătea pe piatra de hotar cu capul în mâini și încerca să dea de curgerea gândirii sale liniștite... simțind că înstrăinarea de ea ar aduce întunericul și că moartea n-ar fi mai rea decât atât.”

De aici încolo lucrurile vor evolua precum undele unei ape care se propagă și duc la dezastru. Drama din familie se va repercuta și asupra relațiilor lui Moromete cu sătenii. El nu mai este văzut în poiana lui Iocan și, fără „motorul” lor, adunările vor înceta să mai aibă loc. Va rămâne acolo, ca o amintire tristă, doar chipul lui Moromete modelat din lut, ca un vestigiul al unei lumi dispărute. Dispariția clasei țăranilor proprietari de pământ, odată cu procesul Colectivizării, va însemna dispariția unui mod de viață.

Tăran absolut, convins că existența sa este centrul universului, disprețuitor de tot ce vine din afară și nepăsător la înnoire, Moromete ignoră istoria, care năvălește brusc și în viața lui: Nilă moare pe front, spectacolul din poiana lui Iocan intră într-o zonă moartă, iar satul devine o groapă fără fund din care ies oameni noi. Lumea tradițională își pierde rolul de vatră imuabilă, stabilitatea și echilibrul se dovedesc a fi fost iluzorii, iar modul de viață țărănesc, de tip arhaic, se destramă într-un ritm accelerat. În acest context, Ilie Moromete trăiește o dramă a înstrăinării și a iluziilor înșelate: „Și dacă lumea e așa cum zic ei, și nu așa cum zic eu, ce mai rămâne de făcut?...”

ROMANUL POSTBELIC

(perioada '60-'80)

VÂNĂTOAREA REGALĂ

de Dumitru Radu Popescu

- I. UNIVERSUL OPEREI LUI D.R. POPESCU
- II. STRUCTURA COMPOZIȚIONALĂ
- III. SUBIECTUL
- IV. ROMAN PARABOLĂ (MITIC)
- V. RELAȚIA ÎNTRE DOUĂ PERSONAJE (*HORIA DUNĂRIȚIU-MOISE*)

I. UNIVERSUL OPEREI LUI D.R. POPESCU

Așa cum am arătat și în capitolul „Neomodernismul postbelic”, tradiția unui progres către europenizare, începută în epoca interbelică, cuprinzând o sută de ani de eforturi de consolidare a unei națiuni române moderne, a fost întreruptă după al Doilea Război Mondial, moment în care țara noastră a intrat în zona de influență a Uniunii Sovietice. Doctrina și instituțiile marxist-leniniste vor fi impuse tuturor statelor din „lagărul socialist” cu prețul distrugerii rapide a tradițiilor și a valorilor. Sistemele politice, în general democratice ale acestor țări, au fost înlocuite cu „dictatura proletariatului”, în realitate au fost constituite regimuri-marionetă, complet subordonate Moscovei.

Stalinismul propriu-zis a durat în România până la începutul anilor '60, conturând acea „gaură neagră” în viața socială, politică și culturală de la noi, cunoscută mai ales sub denumirea de „obsedantul deceniu”.

În domeniul cultural, acesta a însemnat distrugerea fundamentelor modernității și înlocuirea ei cu o artificială și ridicolă azi, „artă pentru mase”. Mulți dintre marii scriitori interbelici, ca și cei tineri, apăruiți în epocă, s-au raliat dogmatismului comunist, consimțind să scrie „literatură socialistă”, în realitate simplă propagandă ideologică. Cu excepția a două-trei romane valoroase, nu se poate vorbi despre o adevărată literatură în această perioadă.

Din 1960 politica filosovietică a clasei conducătoare este treptat înlocuită de o politică naționalistă concentrată în jurul unor lideri locali și al figurilor istoriei naționale. Cultul obsedant al gliei strămoșești, al neamului, al eroilor, exaltarea și gigantizarea realizărilor naționale, au constituit trăsături definitorii ale deceniului. Proza parcurge un proces de redobândire treptată a condiției sale specifice, cea estetică. „Dictatura politicului” care împunea modele literare și tematice cunoaște o anumită relaxare, prilejuind, mai ales la jumătatea anilor '60, impunerea unei valoroase generații de prozatori: D.R. Popescu, Fănuș Neagu, Ștefan Bănuțescu, Nicolae Breban, Augustin Buzura, Nicolae Velea, Sorin Titel etc.

Despovărată de presiunea politicului, dar incapabilă „să uite” abuzurile, dramele și încercarea de dezumanizare din „obsedantul deceniu”, proza acestei perioade repune în discuție perioada anterioară în încercarea de „exorcizare” a trecutului, într-o viziune predominant realistă. Punând accentul pe relația om-istorie, scriitorii se apleacă asupra problematicii individului, cultivând cu precădere proza centrată pe analiza existențială.

După 1970, mai ales, se poate vorbi despre o tipologie a romanului neomodern. Se cultivă: romanul mitic (D.R. Popescu – *Vânătoarea regală*, F; Ștefan Bănuțescu – *Cartea milionarului*), romanul politic (Augustin Buzura – *Vocile nopții*; Constantin Țoiu – *Galeria cu viță sălbatică*; Marin Preda – *Delirul*, *Cel mai iubit dintre pământeni*), romanul istoric (Eugen Barbu), romanul psihologic (Dana Dumitriu), romanul parabolă (Marin Sorescu, Octavian Paler).

Prozatorii grupați sub denumirea generică de „Școala de la Târgoviște”: Mircea Horia Simionescu, Tudor Țopa, Radu Petrescu sau Costache Olăreanu cultivă formula metaromanului și a jurnalului de creație.

Dumitru Radu Popescu debutează la finalul „întunecatului deceniu”, în 1958, cu volumul de schițe și povestiri *Fuga*, se formează apoi în epoca neomodernismului postbelic, traversează perioada postmodernismului de după 1980 și a anilor 2000, spre contemporaneitate.

Autor de o remarcabilă prolixitate, figură pregnantă a literaturii române începând cu primul deceniu de după război, traversând mai bine de o jumătate de secol de prefaceri culturale, politice și sociale, **D.R. Popescu este poet, prozator, dramaturg, scenarist, publicist și eseist.**

În genul liric publică în 1982 volumul de versuri *Câinele de fosfor*, în anii '80-'90 apar volumele de articole și eseuri *Galaxia Grama*, *Actori la curtea prințului Hamlet*, *Dudul lui Shakespeare*, *Pușca lui Caragiale*, *Virgule*, *Complexul Ofeliei* etc.

Ca **nuvelist** se remarcă prin intermediul volumelor: *Umbrela de soare*, *Fata de la miazăzi*, *Somnul pământului*, *Ploaia albă*, *Dor*, *Căruța cu mere*, *Leul albastru*, *Duios Anastasia trecea* etc.

Debutând ca **romancier** cu *Zilele săptămânii*, autorul scrie un număr impresionant de romane: *Vara oltenilor*, *F*, *Cei doi din dreptul Tebei*, *Vânătoarea regală*, *O bere pentru calul meu*, *Viata și opera lui Tiron B.* (ciclu românesc din care fac parte *Iepurele șchiop* și *Podul de gheață*), *Orașul îngerilor*, *Dumnezeu în bucătărie*, *Paolo și Francesca* și *al treisprezecelea apostol*, *Falca lui Cain*, *Întoarcerea tatălui risipitor* etc.

La fel de prodigioasă, cariera sa de **dramaturg** se deschide cu piesa *Mama* și continuă cu volumele de teatru *Acești îngeri triști*, *Rezervația de pelicani*, *Săptămâna cu o mie și una de nopți*, *Ștefan cel Mare*, *Domnul Fluture și Doamna Fluture*, *Nopțile săptămânii*, *Ca frunza dudului din rai*, *Diavolul aproximativ*, *Epistola către englezi*, *Pastorul sașilor* etc.

Autorul semnează și numeroase scenarii de film, precum: *Un surâs în plină vară* (debutul ca scenarist), *La porțile pământului*, *Balul de sâmbătă seara*, *Prea mic pentru un război atât de mare*, *Păcală*, *Mireasa din tren*, *Căruța cu mere*, *Fructe de pădure* etc.

Proza lui D.R. Popescu susține în ansamblul său o **teză unică**, cea a „satului demonizat”, dorind să contureze lumea „pe dos” a obsedantului deceniu, o lume în care vechile valori au fost pervertite și chiar răsturnate. De aceea, satul care la Rebreanu era o lume coerentă, cu o arhitectură echilibrată de structura închisă, rotundă a narațiunii și de perspectiva liniștitoare a naratorului omniscient, cu legi sociale și morale bine stabilite, izvorâte dintr-o tradiție îndelungată, cu personaje ale căror raporturi stau sub semnul cauzalității, acel sat trece la D.R. Popescu prin profunde schimbări sociale, istorice, politice, surprinzând tranziția de la un tip de civilizație la altul, cu traumele individuale și colective inerente. Ancheta și debateră devin astfel modalități adecvate de sondare a unei lumi în derută, scoasă brutal din tiparul ei, o lume atât culpabilă cât și culpabilizată, în care semnele dizlocării sunt concretizate prin suspendarea criteriilor valorice.

Și pentru a înfățișa o astfel de lume, în care nimic nu mai este stabil, în care toate valorile au fost subminate, în care oamenii nu mai sunt decât marionete supuse unui sistem social și politic opresiv, D.R. Popescu apelează la o scriitură profund modernă în care primează dezarticularea și grotescul, neprevăzutul și absurdele dereglări ale ordinii familiare, bizareriile și exotismul.

Puțini prozatori au făcut uz în epocă de **tehnicile moderne ale romanului** cu aceeași îndrăzneală și eficacitate ca acest scriitor. Romanele sale se înscriu în teritoriul prozei care, începând cu André Gide, se realizează în afara tiparelor tradiționale, refuzând fluxul narativ continuu, preferând **discontinuitățile, ruptura, fragmentul, practicând digresiunea, inversiunea temporală, îndepărtându-se de la subiect până la pierderea lui totală din vedere, asamblând episoade aparent fără afinități**. E vorba mai precis despre acele romane de tip anchetă, dosare de mărturii separate, alcătuite dintr-un sistem de oglinzi ce reflectă din unghiurile cele mai diverse și surprinzătoare o felie de existență determinată, în manieră realistă, de un anumit timp istoric și circumscrisă unui anumit spațiu.

După cum afirma criticul literar Eugen Simion unitatea formulei narrative a lui D.R. Popescu este dată de împletirea constantă în operele sale a trei elemente: „*gustul pentru mister și spectaculos, o intrigă bogată și, instalat în inima notației realiste, poeticul, manifestat în preferința pentru simboluri...*”

II. STRUCTURA COMPOZIȚIONALĂ

Romanul *Vântătoarea regală* apărut în 1973 este al treilea dintr-un inegal ciclu epic, inaugurat cu *F* în 1969, continuat cu *Cei doi din dreptul Tebei* în 1973, *O bere pentru calul meu* în 1974, *Împăratul norilor* în 1976 și încheiat cu *Ploile de dincolo de vreme* în același an. Romanele ciclului se compun din narațiuni relativ independente, între care legătura se stabilește mai degrabă la nivelul atmosferei (ce cuprinde oameni și locuri) decât prin subiect. Subiectul este prezentat dezlânat și haotic, acțiunea propriu-zisă din cele șase romane fiind cuprinsă între episodul

secund din *F*, intitulat *Boul și vaca*, și episodul final din același roman, cu titlul *Cele șapte ferestre ale labirintului*. Ciclul are ca pretext narativ ancheta făcută de procurorul Tică Dunărițiu în legătură cu circumstanțele stranii ale dispariției tatălui său, fiul putând fi considerat și personajul principal al romanelor. În acest fel subiectul ciclului poate fi delimitat la un capăt de adolescența eroului și la celălalt de moartea acestuia. Dorința aproape compulsivă a lectorului de a face ordine în aceste episoade disparate se dovedește, în urma lecturii participative, a nu fi nici obligatorie, nici măcar necesară, structura romanelor fiind voit aleatorie, deoarece modelul epic propus de autor nu mai este cel tradițional de la Rebreanu, acea lume coerentă, ordonată, supusă cauzalității, ci încercarea de a pătrunde resursele unei lumi în derută, scoasă din echilibrul său prin valorificarea noilor procedee narrative: ancheta, polifonia vocilor, absența unei conștiințe integratoare.

Vânătoarea regală are aceeași structură eclectică ca întregul ciclu, fiind alcătuit din 7 (cifră simbolică) povestiri cu titluri diferite, cu subiect diferit și cu structuri narrative autonome, legate între ele prin pretextul narativ, cel al anchetei și prin intermediul personajului Tică Dunărițiu: *Moartea unui armăsar care nu se mai întoarce*, *Marea roșie*, *Frumoasele broaște țestoase*, *Linii colorate*, *Vânătoarea regală*, *Orizontul ni se pare totdeauna mai departe decât zenitul* și *Două sute de ardei*.

Subiectul nu se constituie dintr-o succesiune de secvențe în relație de cauzalitate, ci rezultă dintr-un ingenios și modern procedeu al confluenței și al acumulărilor din flashuri, din amintirile unor martori. Din țesătura extrem de densă și brodată din infinite fire care se întrepătrund și se desfac într-un dans halucinant, se detașează, după un îndelung efort integrator al lectorului, un fir călăuzitor: prin 1970, procurorul Tică Dunărițiu investighează o crimă misterioasă, după ce găsește într-o carcasă de cal mort un craniu uman „a cărui viață va trebui s-o descopăr ca să aflu ceea ce căutam: îl căutam pe asasinul tatălui meu”. Investigația va mai simboliza, la un alt nivel, o încăpățânată tentativă a personajului de a reconstitui împrejurările politice și sociale ale „întunecatului deceniu”, când Horia Dunărițiu a dispărut fără a lăsa vreo urmă. Căci nu atât logica și efortul de a înțelege mecanismele psihologice care au determinat crima conduc la „ancheta” lui Tică, cât o voință a aflării adevărului devenită obsesie, prin care este înfuntată altă obsesie, cea a tăcerii și a mistificării. Procurorul domină romanul, chiar dacă apare ca actant foarte puțin. Tică Dunărițiu este o așa-numită „absență activă”, provocând confesiuni pe care le ascultă fără a le dirija în sensul și spre deslușirea anchetei sale, descoperind martori pe care simpla lui apariție îi determină să-și amintească lucruri pe care le îngropaseră în mod voluntar în memorie, pentru a se apăra. Tică acționează în acest plan ca o chinuitoare și mereu prezentă conștiință a vinovăției.

Cele 7 povestiri au naratori diferiți. În afară de prima, în care narator-personaj este Tică Dunărițiu, celelalte povești îi sunt relatate acestuia de alți naratori, martori, colportori ori personaje ale evenimentelor relatate: nepotul lui Ieremia

și prieten al lui Tică (*Marea roșie*), Dumitru Pop (*Frumoasele broaște țestoase*), Nicanor, vărul protagonistului (*Linii colorate* și *Vânătoarea regală*), Aurelia (*Ori zontul ni se pare totdeauna mai departe decât zenitul*) și șoferul lui Gălătioan, care făcuse războiul împreună cu Moise și cu Horia Dunărițiu (*Două sute de ardei*).

Ce sunt mărturiile acestora, dacă nu o voită împletire a istoriei cu ficțiunea? D.R. Popescu dispune de o artă de înaltă alură atunci când își asumă dificila vocație a mărturiei, prin care se conjugă fabula și adevărul, mai ales că apelează la mai multe conștiințe-martor. Acestea se întrepătrund, producând o stratificare a fabulei și o etajare a adevărului, un joc de lumini și umbre, o polifonie care de multe ori frizează cacofonia. Evenimentele devin relevante numai atunci când sunt povestite și rețrăite, mult după desfășurarea lor, cu ezitățile și distorsiunile specifice mărturiei.

Prin apelul la diferitele conștiințe-reflector romancierul refuză atotștiința și ubicuitatea naratorului, contestă relatarea rece, impersonală, care în romanul tradițional dorea să dea, prin acumularea de date și de amănunte, iluzia realității. În plus, textul fragmentar impune ideea că adevăratul erou al romanului este Epoca (de după război), privită printr-una dintre dimensiunile sale: disoluția spațio-temporală, anularea identității personajelor, fisurarea unității de acțiune prin digresiuni fără sens, în aparență. Atâtea puncte de vedere, atâtea perspective din care este privită aceeași lume, în încercarea de a-i surprinde neașteptata complexitate. Pe de altă parte, imaginea dramelor generate de puterea exercitată iresponsabil, relativizată prin alternarea punctelor de vedere, accentuând ambiguitatea și lăsând posibilități practic infinite interpretărilor.

Compozițional romanul se structurează pe două paliere: al evenimentelor care se derulează și sunt trăite efectiv de personaje și al filosofiei care se desprinde din aceste experiențe decisive. **Primul nivel ține de epic, al doilea de comentariu.** Personajul este cel care „trăiește” experiența, povestitorul este cel care o judecă. Din perspectiva personajelor romanul se transformă în comentarii legate de relația dintre om și istorie, dintre curaj și lașitate, umilința ca formă de protest, circul, ritualurile străvechi, dragostea etc.

Un alt element de structură este dat de **prezența a două planuri temporale**, cel al prezentului (anii '70), timpul narațiunii, în care Tică Dunărițiu realizează investigația, și cel al trecutului (anii războiului și perioada '50 a „întunecatului deceniu”), timpul narat, al amintirii, recompus din declarațiile martorilor, prin intermediul rememorării.

De estetica barocă țin în acest roman **darul invenției insolite**, al aglomerării de situații-limită, acceptabile și explicabile doar în planul semnificațiilor alegorice, împletirea grotescului cu sublimul, a comicului cu tragicul, a candorii cu vulgaritatea agresivă, umanitatea bizară, cu indivizi care se situează ori în abisul degradării ori în paradisul nobleței sufletești. Într-un *montagne russes* de fabulații și distorsiuni, ceea ce caută personajele și, în ultimă instanță, și autorul, este adevărul.

Căutarea adevărului, deslușirea pentru generațiile viitoare a unor tare ale lumii este axa pe care se sprijină întregul eșafodaj epic, așa cum o sugerează o frază din finalul romanului: „De ce să fugim de adevăr și să dăm la bătrânețe peste el, să-l descoperim fără să vrem și să vedem că nu mai folosește adevărul la nimic.” Această „quête du Graal” reprezintă deci o continuă interogație asupra culpei și asupra motivelor care generează vinovăția, denunțarea in justiției și a unor fapte abjecte pentru o corectă înțelegere a trecutului. Poate fi vorba însă și de o căutare individuală, întoarsă către sine, a personajelor care doresc să știe „ceea ce ar trebui să fie ele cu adevărat”.

Adevărul va rezulta din asamblarea părților și din unificarea perspectivelor. Parabola jocului de fotbal din prima povestire este relevantă în acest sens: există un adevăr al celui din tribună, care vrea un joc corect, și un altul al celor de pe teren, care caută satisfacții financiare, trucând meciul. Adevărul se lasă cu greu decantat de fals, deoarece „jocul adevărat se poate mima destul de bine” sau, mai bine, așa cum reiese din a treia povestire: „Orice analiză e valabilă atunci când e plauzibilă, așa că sunt posibile mai multe variante plauzibile, mai multe adevăruri și, în consecință, mai multe erori”.

Formula anchetei este un mijloc de a transforma adevărul în ficțiune și ficțiunea în adevăr și angajează în desfășurarea ei o lume. Literatura se naște astfel din reacțiile și din memoria satului dunărean.

Ideea susținută de D.R. Popescu, prin acest roman, aceea că scriitorul nu trebuie să prezinte în operă o realitate gata făcută, o viață dinainte hotărâtă, era în anii '70 extrem de modernă. Realistul mai vechi aducea în discuție o lume deja explorată, „digerată” și oferită spre lectură într-o formă frumoasă. Autorul cunoaște de la început finalul poveștii, ține în mână destinele personajelor. În *Vânătoarea regală* viața este „o poveste confuză, neîncheiată, constituită dintr-un amalgam de fapte, bune, rele, frumoase, urâte, verosimile sau neverosimile, care se agresează reciproc și se îngăduie cu dificultate. Înfățișând-o, prozatorul nu intenționează să o ordoneze. Cititorul are impresia că viața se desfășoară sub ochii săi și acceptă iluzia simultaneității.” (Eugen Simion) La final, istoriile sunt la fel de tulburi, soluțiile lipsesc și lectorul este implicat în actul narativ prin invitația subtilă de a căuta el însuși răspunsuri și dezlegări.

D.R. Popescu descoperă deci prin scris și altceva, acea uriașă harababură a cuvintelor și a lumii, căreia tinde să-i confere o logică și un sens, utilizând fraza aleatorie, friabilă, comparabilă cu un câmp magnetic, concentrică, derutantă, creatoare. Universul său se află într-o stare născândă, neconstituit încă, dincolo de bine și de rău, agitat ca apele primordiale, fluid, precum visul facerii.

III. SUBIECTUL

Cele șapte povestiri care alcătuiesc într-o manieră extrem de modernă romanul *Vânătoarea regală* nu sunt legate, la prima vedere, din punctul de vedere al subiectului. Totuși unele elemente dau caracter unitar textului aparent eclectic,

scriiturii dense, „vorbăriei” în doi peri, babiloniei de termeni și de sensuri, în care se aglomerează în mod aproape halucinatoriu fapte, nume, epoci.

Este vorba în primul rând despre acea anchetă întreprinsă de procurorul Tică Dunărițiu pentru clarificarea împrejurărilor morții tatălui său, Horia, fost luptător pe frontul celui de-al Doilea Război Mondial, învățător în Pătârlagele, ulterior inspector agreat de regimul comunist, dar care începuse apoi să iasă din „tiparul” omului nou agreat de putere, pentru că îl susținea pe Calagherovici și asemenea acestuia gândea prea mult și începuse să observe și să demaște monstruoza „politicii proletare”.

Ancheta se centrează pe mărturiile unor indivizi care devin naratori-personaj ai poveștilor care alcătuiesc romanul. Din întâmplările aparent fără legătură se țese subtil, extrem de greu de ordonat într-un fir coerent, figura și destinul celui dispărut, în jurul căruia gravitează câteva alte individualități semnificative. Prin urmare, un al doilea element care face legătura între povești este dat de prezența în toate acestea a figurii lui Horia Dunărițiu, dar și a unor „prieteni” ai săi: Moise, Patriciu, Ieremia, Gălățioan, Calagherovici, Ilie Moise, circăreasa etc. În momentul anchetei realizate de Tică toți aceștia sunt morți și cauza dispariției lor (mai puțin cea a lui Moise) este deconspirată abia în povestea care dă numele romanului. Aflăm de la Tică Dunărițiu că scopul căutărilor sale este nu neapărat aflarea adevărului, ci deslușirea atmosferei „care a făcut posibil acel adevăr”. După îndelungi investigații, după ce a discutat cu o mulțime de indivizi, procurorul îi mărturisește lui Nicanor că a ajuns la o concluzie: „Iat-o: Calagherovici a fost ținta principală, dar nu el a murit primul, sau nu el a dispărut primul... Existau niște martori care știau că trebuie să dispară Calagherovici, sau măcar intuiau. Unora li s-a cerut poate concursul, altora doar un argument, o mărturie mai criminală decât înseși crima... Și cel interesat să termine cu Calagherovici, înainte de a-l lichida, a făcut ceva nemai-pomenit: a lichidat martorii... Când a murit Calagherovici, niciun martor nu mai era în viață.”

Pornind de la această premisă fiecare dintre poveștile care compun romanul va surprinde o crimă sau o dispariție inexplicabilă care duce la ipoteza crimei, împotriva foștilor martori despre care vorbește Tică.

De ce Calagherovici? Deoarece acesta, fost revoluționar, luptător pe frontul celui de-al Doilea Război Mondial, încrezător inițial în ideologia comunistă care promova egalitatea oamenilor în fața istoriei și convins de legitimitatea demersurilor prin care încerca înlăturarea nedreptăților unei foste lumi de „ciocoi” capitaliști, a început la un moment dat să înțeleagă că o formă de despotism fusese înlocuită cu alta, mult mai perversă și mult mai periculoasă. Și fiind un om care ținea la principiile pentru care luptase, a început să se împotrivescă regimului și să-i demaște nedreptățile, impostura și lucrăturile subtile, dar diabolice. Și mai grav, unii dintre prietenii lui, ca Horia Dunărițiu sau Ilie Moise au început să-i împărtășească ideile. Și atunci a devenit periculos. Mulți dintre vechii prieteni și

camarazi îl părăsesc, unii de teamă, ca șoferul activist care devenise pădurar, alții pentru că doresc să-și clădească cariera pe ruina lui, precum Gălătioan. Venit în Braniște să vorbească cu vechiul său camarad Horia, ultimul prieten care îl susținea, Calagherovici îi cere acestuia să-i abandoneze cauza și să se salveze, deoarece este conștient că pentru el nu mai există drum de întoarcere și nici șanse de a-și dovedi nevinovăția, în ochii unui sistem care îl condamnase deja. În ultimă instanță se declarase vinovat de idei și de fapte „subversive” numai pentru a-și pune la adăpost familia. Horia nu îl va asculta și va avea aceeași soartă.

Un al patrulea element de unitate a operei îl constituie **plasarea tuturor acțiunilor într-un spațiu geografic relativ restrâns**, al câmpiei dunărene: Pătârlagele, Turnuvechi, Câmpuleț, Braniște.

Prima poveste, *Moartea e un armăsar care nu se mai întoarece*, este plasată în prezentul narațiunii și este **relată de Tică Dunărițiu**, având ca pretext narativ dispariția lui Patriciu, președintele clubului de fotbal Știința Câmpuleț, fost administrator și actual director al liceului hortiviticol din localitate, pe care Tică îl văzuse ultima oară la un meci de fotbal al Științei, meci despre care lumea bănuiește că a fost „vândut” adversarilor. Cu câteva zile înainte, procurorul primise niște scrisori anonime în care i se aducea la cunoștință că în spatele școlii viticole este îngropat un cal, în burta căruia va găsi un craniu. Dând curs indicațiilor din scrisori acesta speră să afle ceva despre tatăl său, o variantă a adevărului, pentru că în acest roman există întotdeauna mai multe modalități de explicare a faptelor și a întâmplărilor. Prin urmare, o posibilă explicație a prezenței scheletului de cal în care fusese ascuns un om, ne va fi oferită mult mai târziu, în penultima poveste a romanului. La partida de fotbal mai apar, pe lângă Patriciu, Moise, geniul răului, după cum se va dovedi pe parcurs, și pe care Tică îl bănuiește de a fi fost dacă nu actor direct, regizor al dispariției tatălui său, dar și Petru Gheorghe Ionescu, protagonistul întâmplărilor din *Frumoasele broaște țestoase*.

Ancheta dispariției lui Patriciu se va continua apoi în penultima poveste, *Orizontul ni se pare totdeauna mai departe decât zenitul*, unde ni se va oferi o posibilă rezolvare a enigmei.

Marea Roșie este un text care valorifică tehnici ale prozei fantastice: ieșirea din timp, visul, morții care, neîmpăcați, se întorc în lumea de aici pentru a-și spune poveștile neîncheiate etc.

Naratorul personaj, nepotul lui Ieremia, fost torționar al regimului comunist, se îndreaptă spre Turnuvechi după ce asistase, împreună cu Tică Dunărițiu, în Alexandru Vodă, la dezgroparea rituală de 7 ani a rămășițelor pământești ale unchiului Ieremia. Din cauza întunericii, a oboselii și a ninsorii este gata să dea peste o remorcă lăsată de cine știe cine în mijlocul șoselei. După ce își revine din șoc constată că mașina nu mai pornește și este obligat să o abandoneze. Este luat de o altă mașină în trecere, în care, pe lângă șofer, se află două femei în doliu, care se dovedesc a fi surori. În timpul călătoriei spre Pătârlagele, eroul află că una dintre

femei, pe care o numește Circăreasa, a căpătat printr-un comportament imoral poziții importante în epoca de după război, fiind tovarășă de rele cu Moise și Gălătioan. Aceasta îi mărturisește că intenționează să-l omoare pe Tică Dunărițiu, și naratorul găsește acest lucru hilar, deoarece acesta murise în urmă cu 20 de ani, pe vremea când Tică era un copil. Circăreasa se încapățânează însă în afirmațiile sale susținând că va înfăptui omorul chiar în acea noapte, lângă pădurea de lângă Pătârlagele, unde victima, fugară, se adăpostește în casa abandonată a unui pădurar. Ea susține că va fi ajutată de Moise, despre care naratorul știe că este și el mort, deoarece i-a văzut mormântul.

Amănuntele bizare se acumulează pe măsură ce trece timpul: călătorii fac un popas în timpul căruia naratorul discută cu șoferul. Apare un camion care oprește, deoarece omul de la volan îl vede pe narator stând „singur”, noaptea, pe marginea drumului. Apoi acesta nu mai găsește pentru un moment mașina cu care călătorea și, când o găsește și urcă, la lumina unor faruri străine, nu-i mai zărește pe cei trei însoțitori. După o clipă parcă, îi vede din nou și i se pare că a adormit.

Ajunși în Pătârlagele, cei doi bărbați le conduc pe femei acasă și sunt invitați să bea un ceai. Apartamentul i se pare eroului suspendat într-o noapte bizară, fără stele și „fără cer”, un spațiu închis în care nu pătrunde niciun zgomot al lumii din afară, atâta vreme cât acolo nu există niciun ceas, de parcă „*timpul fusese rupt*”. După puțină vreme pleacă împreună cu șoferul care îl conduce la casa unei mătuși, unde avea să-și petreacă restul nopții.

Dimineața, protagonistul caută un mecanic împreună cu care merge să-și recupereze mașina abandonată cu o seară în urmă. Vrând să-și aprindă o țigară constată că îi lipsește tabachera de argint, un dar de la iubita sa, Patricia. După ce o caută în casa mătușii, realizează că a uitat-o în apartamentul celor două femei cu care călătorise. Merge la adresa din strada Iorga, dar la ușă nu răspunde nimeni. Se interesează în vecini și află cu stupefație că cele două surori fuseseră omorâte în urmă cu aproximativ două săptămâni. Pentru a clarifica lucrurile merge la poliție împreună cu doi dintre vecini. Agentul Liliac îl acuză de crimă, sugerând că tabachera despre care vorbește suspectul fusese găsită la locul crimei și era în posesia anchetatorilor. Naratorul află că șoferul femeilor ar fi putut fi chiar Moise. El crede că dublul asasinat ar fi putut fi înfăptuit din răzbunare chiar de Liliac, a cărui mamă fusese prima soție a unchiului Ieremia. Tatăl polițistului, al doilea soț al femeii, murise în împrejurări suspecte și în haina acestuia fusese găsită tabachera unei circărese cu care acesta fusese văzut cu puțin timp înainte de a muri.

Cei doi se hotărăsc să meargă împreună la locul crimei, să vadă dacă, așa cum susține naratorul, vor găsi acolo tabachera uitată cu o noapte în urmă. După ce rătăcesc prin localitate ca printr-un labirint al incertitudinilor, aceștia ajung la apartament, unde venise între timp și Tică Dunărițiu, care auzise despre necazul prietenului său. Pe masa din sufragerie găsesc tabachera și scrumul proaspăt al unei țigări.

Povestea se bazează, ca majoritatea textelor din roman, pe o tehnică a ambiguității, trimițând la mai multe „adevăruri” posibile. Este posibil ca naratorul să le fi omorât pe femei în urmă cu două săptămâni și să fi revenit apoi la locul faptei pentru a-și crea un alibi și a-și recupera tabachera incriminatoare, așa cum este la fel de posibil ca noaptea aceea să fi fost o ieșire din timp, o proiecție din neant a nopții în care fusese omorât Dunărițiu și la care naratorul să fi avut acces din întâmplare, după cum este la fel de posibil ca asasinul să fi fost polițistul.

Simbolul Mării Roșii și povestea biblicului Moise, deconspirate la un moment dat de Liliac, trimit de altfel la aceeași idee, a ambiguității: „*N-aș vrea în ruptul capului să mă gândesc că Marea Roșie este o mare de sânge unde este inutil să mai cauți adevărul petrecut cândva, cred doar că uneori e greu să găsești o soluție, răul și binele fiind adesea îngemănate, trăiesc împreună, nu în stare pură, și oricât ai da cu toiagul, apa nu se dă în lături...*”

În finalul textului apare o referință despre următoarea poveste: se vorbește despre Petre Gheorghe Ionescu, care devenise pentru un timp director de circ în locul Circăresei și despre care vrăjitoarea Sevastița îi povestise naratorului cum dădea târcoale nevastei lui Ilie Manu.

Frumoasele broaște testoase îi este povestită lui Tică Dunărițiu de Dumitru Pop. Ilie Manu, fost activist, devenise indezirabil în ochii regimului, după ce se certase cu Petre Gheorghe Ionescu, pentru că nu dorise să stea într-un restaurant pe locul indicat de acesta. Ionescu, prieten al lui Moise și al lui Gălătioan, dorise în realitate să se dezică de prietenia cu Ilie, deoarece acesta începuse să spună ce gândește: „*S-a supărat pe mine și a provocat toată scena de la masa din restaurant ca să scape de amicitia mea, îi deranjează cariera... eram periculos pentru el pentru că nu tăceam și puteam să-i compromit mersul său lin*”, realizează prea târziu Ilie Manu. Lector la cursurile de economie politică, acesta fusese cel care îl promovase pe Ionescu, deoarece i se păruse sincer, dar, din păcate, greșise. Se certaseră apoi nu pentru scaunul din restaurant, ci și pentru că Ionescu dorise să-i impună un „scaun”, o funcție, o poziție care depindea de înfăptuirea unor compromisuri. Ilie nu fusese de acord cu înlăturarea doctorului Dănilă, a cărui poveste o vom afla în *Vânătoarea regală*. De aceea i se înscenase un furt, dar și o crimă odioasă: siluirea și omorârea mai multor fetițe. Fusese închis și Ionescu profitase de această împrejurare pentru a o ruina pe Iolanda, nevasta lui Ilie. El o convinsese să vândă toate lucrurile din casă și chiar locuința, pentru a-i plăti, spunea el, pe gardienii lui Ilie, ca să-i facă favoruri în închisoare.

Iolanda este însărcinată și visează imagini simbolice ale acelei epoci de teroare: o femeie în doliu, cu picioare de vacă ce „*caută un om păcătos, să-l sfâșie, un bărbat ce-și ascunde o vină veche, un păcat vechi*”, dar și morți nevinovați care „*nu încap în morminte, nespovediți și necrezuți*”.

Naratorul Dumitru Pop este de părere că femeia în negru, morții, ca și turbarea, motivul central al altei povești (*Vânătoarea regală*), reprezintă atmosfera de după război.

În închisoare, Ilie Manu discută cu gardianul său, pe care îl cunoaște din tinerețe și care fusese un tânăr credincios până la bigotism, ca apoi să se lepede de Dumnezeu și să investească acel bigotism în slujirea regimului. Ilie chiar îl suspectează că a fost implicat în orchestrarea înscenării care l-a adus la închisoare, împreună cu Moise, care nu îl agreea deoarece era prieten cu Horia Dunărițiu.

Ionescu o anunță la un moment dat pe Iolanda că soțul ei a murit în închisoare și pretinde din nou bani pentru a-i aduce cenușa acestuia.

După ce femeia naște cu greu, ajutată de vrăjitoarea Sevastița, localitatea se umple de zvonul epidemiei de turbare. Se dezvăluie în această împrejurare semnificația titlului. Broaștele care populează grădina Iolande sunt un simbol al purificării: „Broaștele au darul de la Dumnezeu de a limpezi apele acolo unde stau și unde sunt puse, apele, pământurile; ele purifică fântânile, curăță de rele locurile ce le ating și le umplu de lumină.” Poate că nu întâmplător, câteva zile mai târziu, în timp ce Iolanda stă cu copilul în grădină, își face apariția Ilie, soțul care este nedumerit că ea poartă doliu.

O nouă poveste care dă prilej multiplelor interpretări. Care este adevărul? Murise sau nu Ilie în închisoare, s-a întors în realitate, și atunci Ionescu a mințit-o tot timpul pe Iolanda, sau este doar spectrul său care cere răzbunare și justiție?

Linii colorate este povestea lui Nicanor, vărul lui Tică Dunărițiu. Student la medicină, tânăr leneș și detașat, acesta are un conflict cu asistentul Dealatul, pentru că nu colorase niște tabele de analize, așa cum i se sugerase că trebuie să facă. Studentul îl disprețuiește pe asistent pentru aceasta, dar și pentru că, valoros din punct de vedere profesional, stă în umbra profesorului Dunăre I. Dunăre, o nuli-tate promovată de regim. În plus, Dealatul îi iartă nevastei sale toate escapadele amoroase, lucru pe care tânărul Nicanor nu îl acceptă, deoarece nu îl înțelege. Pe parcurs însă Dealatul îi câștigă stima, dovedindu-se a fi un om integru, care mai crede în candoarea lumii și care este de părere că frumusețea medicinei este aceea că ne îndrumă „să descoperim singuri adevărul”.

Într-o zi, Nicanor descoperă la un examen de rutină adevărata boală a unui pacient și este fericit, pentru că nici colegii, nici profesorii, nici alți medici nu intuiseră adevărata cauză a suferințelor bolnavului. Îi mărturisește descoperirea doar asistentului și acesta îi dă dreptate și îl îndeamnă să facă singur analize care să confirme diagnosticul. Pe fostul student indiferent și leneș cazul îl acaparează în întregime și atunci își amintește ceea ce îi spusese odată Tică: „victoria noastră profesională începe cu dezastrul victimei.”

Privind cu mai multă atenție în jur, Nicanor începe să vadă lumea mai bine și să aprecieze calitățile unui visător ca Dealatul, care „trăiește cu iluzia că se poate lupta, și se luptă, cu prostia, cu lăcomia, cu moartea”, în antiteză cu majoritatea inșilor din epocă: „Mi se pare monstruos să clădești o lume pe asemenea inși care nu cred în ea, ci doar profită de ea, nerușinat: exact ca și cum te-ai închina unui sfânt în care nu crezi.” Realizează mai cu seamă că acele linii colorate pe care asistentul le

pretindea de la studenți erau o încercare de a-i familiariza cu absurdul existenței: „Dealatul ne cerea să tragem sute de linii colorate, fiindcă era absurd ca la vârsta noastră să tragem sute de linii colorate, dar trebuia să ne obișnuim...”

În final, analizele îi confirmă lui Nicanor că bolnavul suferă de cancer în fază terminală și că bucuria descoperirii se fundamentase pe o tragedie. Medicul a învins, bolnavul a pierdut. Iată absurdul existenței...

Vânătoarea regală, text care dă și titlul romanului, este narată tot de Nicanor, care îi istorisește lui Tică întâmplări din vremea copilăriei sale.

Sătenii din Braniște înscenează moartea Crăișorului celui Mare, pentru a se amuza, și Nicanor, copilul care mergea pe catalige, vede scena și crede că este adevărată. Acasă nu este crezut de părinți și țiganul Lereu îi povestește că bărbații fuseseră la vânătoare, pentru că aceea era ziua în care, pe vremuri, venise regele la vânătoare în satul lor. Ca o comemorare a aceluia eveniment însemnat oamenii mergeau în acea zi din fiecare an, la vânătoare „ca să se simtă și ei regi”.

Unul dintre farsori, Țeavălungă, o chemă pe Florentina Firulescu, o doctoriță din Turnuvecchi, care locuia în vecini, în gazdă la Ostrogotu. Aceasta îl însoțește în casa Crăișorului și copilul îi urmează. Aude doar prin fereastra acoperită un amestec ciudat de râsete și plânsete care îi aduce aminte de altă poveste. În timpul războiului, în sat erau cantonați soldați care mâncau adesea în curtea lui Ciocănelea și râdeau în felul acela straniu. Aceștia au adus într-o zi niște prizonieri și după ce i-au ținut trei zile și trei nopți în pățul la părinții lui Gicu, vărul lui Nicanor, i-au împușcat goi pe malul Dunării.

După puțină vreme de când stă la fereastră, copilul îl vede ieșind pe Crăișorul cel Mare, despre care crede că a înviat. Șocul îi declanșează o criză de friguri, care îl ține vreme îndelungată în pat. În timpul delirului indus de febră îi visează pe bărbații din sat transformați în câini: „Țeavălungă avea două capete, dinainte avea cap de om și dindărăt avea cap de câine și lătra. Și gâtul lui Ciocănelea ținea două capete. Și Crăișorii amândoi lătrau câinește... îi vedeam cum pe o gură mănâncă omul și pe alta îi scot afară oasele...” Este un vis premonitoriu al evenimentelor tragice cauzate de spaima de turbare, care vor culmina în final cu moartea doctorului Dănilă.

Deocamdată însă, copilul se trezește din boală și aude larmă pe ulițele satului. Sunt oamenii care pleacă la vânătoare în frunte cu Gălătioan, consăteanul care se mutase de curând la Câmpuleț, individ agreat de regimul politic din epocă, în ochii căruia strălucește o lumină, „ca și cum toți vânătorii ar fi fost câinii săi”.

Vânătorii și-au botezat câinii cu nume ale unor conducători sau despoți: Cezar, Musolini, Franz Iosif, Napoleon, Hitler, într-o încercare de a se simți deasupra istoriei, de a-i stăpâni pe acei tirani, de a-i ține în lesă, chiar dacă numai în mod metaforic.

Ei se întorc spre seară aducând un lup împușcat ca trofeu, moment în care câinele lui Ciocănelea începe să se comporte ciudat: merge ca beat, nu simte durerea loviturilor stăpânului. Înveseliți, vânătorii îl aruncă de la unul la altul, până când

Lereu sugerează că animalul care latră răgușit, lipsit de putere, este turbat, și oamenii îl împușcă.

Un alt vis al lui Nicanor prevestește izbucnirea bolii și a nebuniei colective: „Noaptea prin visele mele fiecare vecin trăia în același trup cu câinele său...” Oamenii, ajutați de felcerița Florentina încep să omoare câinii. Treptat spectrul molimei își întinde aripile și în sat moare o fetiță. Este chemat doctorul Dănilă care se mută în Braniște și acesta se ferește să le spună oamenilor că este vorba despre turbare, ca să nu inducă panică. Totuși, sunt atinși de boală oameni și animale. Ciocănelea face o criză la nunta fiicei sale și doctorul îi trimite pe toți sătenii la analize, avertizându-i că este vorba de turbare, dar aceștia nu îl mai cred. După moartea lui Ciocănelea vrăjitoarea Sevastița schimbă numele tuturor sătenilor, valorificând o arhaică credință populară, ca să nu-i mai cunoască boala și moartea. Singurul care își va păstra numele va fi Calagherovici, pentru că pe el nu îl atinsese „molima” spirituală a acelei lumi.

Dănilă nu reușește să-i convingă pe săteni să omoare toți câinii rămași decât la intervenția lui Moise care se află în sat împreună cu Horia Dunărițiu. Totuși de unul dintre câini nu se atinge nimeni, deoarece este câinele părinților lor Gălătioan și atunci doctorul realizează că „*exista un lucru de care lor le era mai teamă decât de turbare. Exista vasăzică o boală mai groaznică...*”, spaima de regimul al cărui exponent era Gălătioan.

La un moment dat acesta omoară el însuși câinele ca să le dovedească oamenilor, dar mai ales lui Moise, că în numele ideologiei sale poate să renunțe la orice.

Pe fundalul luptei satului cu spectrul turbării și al morții, doctorul Dănilă, îndrăgostit fiind de Florentina, aude fără să vrea o discuție între Moise și Horia Dunărițiu în care este pomenit Calagherovici. Inițial, tânărul crede că este vorba de un iubit al Florentinei și devine obsedat de numele său, din gelozie. Ulterior, îl cunoaște, atunci când Calagherovici vine în Braniște pentru a-l avertiza pe Horia. Doctorul începe să-l admire pe acest om care crede cu tărie în moralitate, cinste și adevăr, și de aici i se trage ulterior moartea. După ce Calagherovici dispare, Dănilă îl caută disperat pentru a-l salva și intră în vizorul celor care voiau să-l anihileze pe fostul activist. Cu complicitatea Florentinei este atras în pădure, pe malul Dunării, acuzat că este bolnav de turbare și omorât de sătenii înspăimântați, care nu mai sunt în stare să discearnă realitatea de manipulare. Copilul Nicanor asistă neputincios la asasinarea doctorului, care se lăsase prins în visul lui Calagherovici despre o lume mai bună: „*Dar dacă el nu era turbat? Dacă erau ei, cei care încercau să-l piardă? Și ei asmuțiseră câinii pe el și-l împingeau spre groapă fără vină... Și câinii încălziți și sleiți și ei de vlagă l-au împins până în Dunăre și au năvălit pe el și l-au doborât la mal în apă și nu se mai vedea între valuri om de câine, erau unul peste altul ca un alt soi de animal: făcut din capete de câine și din trupuri de câine și având și un cap de om și mâini și picioare de om*”, ca un totem aberant al unei lumi în derivă.

Așa cum mai afirmam, în *Orizontul ni se pare totdeauna mai departe decât zenitul* se continuă investigația în legătură cu dispariția lui Patriciu, începută în prima povestire. Faptele se creionează din dialogul dintre Aurelia, fostă elevă a liceului viticol din Câmpuleț, și Tică Dunărițiu, porniți să viziteze instituția de învățământ în care Patriciu fusese întâi contabil, apoi, ajutat de colegii de partid, administrator, profesor și, în final, director. Timpul prezent al vizitei făcute de cei doi în încercarea de a elucida împrejurările dispariției lui Patriciu se împletește cu cel trecut, creionat din amintirile fostei eleve a liceului. Dispariția din prezent a directorului seamănă cu o altă dispariție, din trecut, a profesorului de istorie, Haralamb.

Clădirea școlii și a internatului se află într-un fost castel de la marginea Câmpulețului, într-o zonă oarecum izolată. Aurelia povestește cum fetele îl urmăreau pe Patriciu și pe nevasta acestuia, pe care el era foarte gelos, din clădirea internatului. Soția se îmbolnăvește la un moment dat de o boală ciudată de care o vindecă Haralamb, la sfatul vrăjitoarei Sevastița, stârnind astfel antipatia și apoi ura soțului.

Martora adaugă faptul că Haralamb a dispărut cam în același timp cu armăsarul Irod, în burta căruia Tică găsisese, în prima poveste, craniul unui om. Ni se deslușesc aici câteva dintre necunoscutele primei povești.

Patriciu fusese promovat și adus în Câmpuleț de Moise, care îl și cununase cu Petra. Tică este în posesia unei scrisori lăsate de Patriciu, în care acesta profetea că va fi căutat de procuror și de asasin, adică de Aurelia, pe care o bănuia că vrea să-l omoare ca răzbunare pentru moartea lui Haralamb. Aurelia nu recunoaște, dar nici nu dezmente acuzația care i se aduce și se mulțumește să mărturisească faptul că îl ura pe Patriciu, mai ales din cauza calului Irod, pe care tatăl ei îl vânduse școlii, pentru a-și scăpa familia de acuzația de chiaburie.

Vasile, fratele Aureliei, se plimba adesea prin sat cu șareta trasă de Irod pentru a-l îmblânzi. De la o vreme aceste plimbări au devenit suspecte în ochii activiștilor de partid, cărora li se părea că tânărul are prea mult timp liber. L-au acuzat atunci că este chiabur și au obligat familia la plata unor impozite exorbitante, potrivite statutului nou impus. Familia nu a avut de unde să plătească și atunci l-a vândut pe Irod. Altădată Vasile a legat o cutie de coada unui câine, în timp ce clopotele bisericii băteau de înmormântare și această farsă l-a dus, împreună cu acuzația mai veche, la închisoare. Pe Irod, cei de la școală l-au castrat ca să-l transforme în cal de povară și acest act a luat în mintea Aureliei înfățișarea „îmblânzirii” forțate a unei întregi societăți de către cei care doreau s-o manipuleze.

Patriciu le ducea toamna pe fetele de la internat să verse vinul vechi din beciul liceului, să spele butoaiele și să le umple apoi cu struguri proaspăt storși. În câteva seri acesta a rugat-o pe Aurelia să mai rămână la muncă și după anunțarea cinei, ca să-l atragă acolo jos, în beci, pe Haralamb, care o simpatiza. Fata a înțeles că este folosită drept momeală și l-a prevenit pe Haralamb, dar profesorul nu a crezut-o. În final, Patriciu l-a momit pe tânăr în subsol și a vrut să-l împuște, dar fata,

ascunsă îndărătul unor butoaie l-a lovit pe criminal cu o greblă în cap și l-a omorât. Împreună cu Haralamb l-a ascuns într-un butoi plin cu vin. În acea epocă fata fusese convinsă că l-a omorât pe Patriciu, dar l-a întâlnit peste ani la meciul de fotbal din prima povestire, la care asista împreună cu Tică. Acesta din urmă crede că toată povestea din trecut a fost un vis sau proiecția unor dorințe ale Aureliei, care îl acuza inconștient pe Patriciu de moartea lui Haralamb, și că cel aruncat în butoi a fost chiar profesorul, asasinat de administrator.

În prezentul narațiunii Tică și Aurelia caută butoiul în care se presupune că ar fi un cadavru. Numai că Dunărițiu îl găsisese deja cu o zi în urmă, dând curs unei anonime și dorise doar să vadă reacțiile Aureliei. El crede că Patriciu îl omorâse pe Haralamb și îl ascunsese în carcasa calului Irod, iar cel din butoi este fostul director și administrator. Este convins că scrisorile anonime i-au fost trimise de Moise ca să găsească cele două cadavre și, satisfăcut, să nu mai pună întrebări incomode despre tatăl său.

Aurelia este însă de părere că scrisorile au fost scrise chiar de Tică, care a înscenat totul pentru a se apropia de adevărații vinovați.

Povestea se încheie în momentul în care, în beci, cei doi aud pași suspecti care ar putea fi ai asasinului ori asasinilor lui Haralamb, Horia Dunărițiu, sau de ce nu, ai lui Tică...

Ultima poveste, *Două sute de ardei* este relatată de un pădurar, fost șofer al lui Gălătioan și vechi camarad de arme cu Horia Dunărițiu, Moise și Calagherovici. Acesta se află de la început într-un spațiu închis și întunecos și nu se poate dumiri ce i s-a întâmplat, tentat fiind de Tică să își amintescă întâmplări din trecut.

Cei de mai sus avuseseră pe vremuri un prieten, Calistrat Peralta, împreună cu care făcuseră războiul și căruia îi plăceau ardeii iuți. Adusese cu el pe front, într-o traistă, două sute de ardei care să-i amintească de borșul mâncat acasă. Calistrat murise pe front, înghețat, și camarazii nu-l putuseră îngropa pe loc, din pricina pământului foarte înghețat. L-au pus în camionul pe care îl conducea naratorul și l-au purtat cu ei, ca să-i găsească un loc de înmormântare. Au ajuns până la urmă cu el în țară și, lăsați la vatră, l-au dus familiei în satul în care se născuse. Ca urmare a acestei întâmplări deveniseră, în ochii regimului instaurat după război, niște eroi și fuseseră promovați de partid în funcții importante.

Peralta fusese încarcerat înainte de război împreună cu Calagherovici, pentru că organizaseră la mina la care lucra Calistrat o grevă. După război, soția lui a profitat de statutul său de erou și, ajutată de Gălătioan, își făcuse o situație bună, devenind directoare de circ (am regăsit-o și în povestea *Marea Roșie*).

După ce fusese o perioadă șofer la Gălătioan, naratorul a fost acuzat de premeditare în cazul unui accident rutier, pe când îi avea în mașină pe Moise, Horia și Gălătioan și s-a retras, devenind pădurar. Îi povestește acum lui Tică cum a întâlnit-o în trecut pe mama lui, care după ce așteptase vreme îndelungată să-i apară bărbatul dispărut, îi făcuse o criptă în cimitir în care pusese un sicriu gol. Aceasta

îi împărtășise părerea ei despre moartea lui Dunărițiu: „Nu l-a omorât nimeni. A murit singur... S-a dus pe malul unui râu, era iarnă. Și s-a așezat pe gheață, la mal, pe o buturugă... Așa a murit pe gheață, cu ochii deschiși, asteptând... Poate s-a spart gheața, poate l-a înghițit apa, dar n-a fost omorât, pe el nu putea să-l omoare nimeni! Nimeni! Era tare ca un urs...” Femeia credea că s-a sinucis, pentru a-și salva familia, „ca să le redea lor libertatea”.

Același narator i-a vorbit lui Moise despre căutările lui Tică și atunci Moise i-a luat pe amândoi la ochi, sugerând că fiul ar putea să cadă în sicriul gol al tatălui. După o partidă de vânătoare, naratorul este dus de Moise în cimitir, cu pretextul de a pune o coroană de ardei la mormântul lui Peralta. Probabil că Moise l-a omorât și l-a băgat în sicriul gol al lui Dunărițiu, deoarece după investigarea împrejurărilor morții lui Horia, realizează că el însuși este dispărut, închis într-un mormânt.

IV. ROMAN PARABOLĂ (MITIC)

În studiul dedicat modelelor romanului românesc interbelic (*Arca lui Noe*), Nicolae Manolescu încadrează *Vânătoarea regală* în categoria **romanelor corintice** (alegorice), alături de proza lui Urmuz, de *Craii de Curtea-Veche* al lui Mateiu Caragiale, de *Creanga de aur* al lui Mihail Sadoveanu sau de *Cartea milionarului* al lui Ștefan Bănuțescu.

Corinticul romanului european manifestat deja după Primul Război Mondial (puțin mai târziu la noi) este expresia crizei morale și politice prin care trece lumea și a apăsării date de sentimentul tragicului istoric. Scriitorii se vădesc a fi sfâșiați între tendințe contrarii, întorcându-se cu regret către valorile trecutului, fiind niște reformatori nostalgici, care se împart între utopia unui umanism regăsit și cruzimea lipsei de speranță.

Morala prozei corintice, întoarsă către colectivismul romanului obiectiv (doric), explică anti-psihologismul și dispariția eroului ca individualitate (în opoziție cu romanul subiectiv, ionic). „Așa se explică generalitatea alegorică ori formele negativ-ironice ale epicului, satira expresionistă, simbolul și mitul ce caracterizează corinticul romanului.” (Nicolae Manolescu)

Omul noului roman nu numai că își pierde individualitatea, dar mai mult, devine o funcție, un robot, o marionetă trasă de sfori de un autor care se joacă. Prin urmare, viziunea corintică este ironică, parodică, caricaturală, iar cronologia nu există. Este un surogat de creație, o „arcă a lui Noe” în care s-au adăpostit niște biete făpturi salvate de la înec.

Dacă în romanul ionic naratorul îl îndepărta pe autor, în romanul corintic naratorul este pus în paranteză de personaje, care pot, așa cum se întâmplă la D.R. Popescu, să-și treacă unul altuia sarcina de a nara. De aceea în *Vânătoarea regală* nu mai există o perspectivă unică, ci numeroase perspective interioare și psihologice care pot fi coroborate, dar care nu elucidează misterul. Înțelesul global și unificator dispăre.

În literatura română corinticul romanului se manifestă, așa cum s-a văzut, încă din anii '20 prin Urmuz, dar și în epoca interbelică și în cea de după război.

Dacă ar fi să luăm ca exemplu textul care dă titlul romanului, ar trebui să precizăm că **imaginea unei lumi haotice, scoase din echilibrul său, este dată, în primul rând, de alternarea planurilor narrative.** Martorul întâmplărilor fusese copilul Nicanor, dar acesta le povestește lui Tică Dunărițiu mulți ani mai târziu. De aceea cronologia este abolită deseori, așa cum amintirile nu pot fi supuse unei cronologii riguroase. De altfel, investigatorul nici nu urmărește cronologia faptelor, ci o reconstituire din bucăți, apelând la memoria mai multor martori, a atmosferei unei epoci.

Un alt element important este dat de dubla perspectivă a aceluiași martor asupra evenimentelor evocate, situație evidențiată de însuși investigatorul Tică: „Nu doar faptele mi se par demne de reținut: rețin mai ales faptul cum selectezi tu aceste scene petrecute în copilărie. Cum în memoria ta au rămas întipărite figurile unor oameni și cum încerci să-i arăți pe acești inși printr-o prismă, să-i zic, dublă; prin felul cum i-ai înțeles atunci și prin felul cum încerci acum să înțelegi și să-ți explici ce-ai văzut în anii copilăriei.”

Acel realism cu nuanțe glumețe specific corinticului se creionează în imaginea vânătorii care are loc în fiecare an la o dată fixă, aceea a singurei „vânători regale”, la care nici măcar nu se știe precis dacă participase regele, ca o celebrare a încălcării unei interdicții: „Se duc... fiindcă în ziua asta vânătoarea este interzisă... încalcă legea ca să se simtă regi.” Dar acești regi care le pun câinilor lor nume de tirani celebri în încercarea de a simți măcar în felul acesta plăcerea puterii, nu sunt niște regi ci bufoni regali, acei „nebuni” care parodiază ceremonialul regal pentru a face lumea să râdă. Sunt niște fanteze, jumătate oameni, jumătate animale, ca în visurile lui Nicanor, sau, mai tragic, niște monștri himerici care latră la nunta fetei lui Ciocănelea, râd în hohote, miros câinele turbat în bot sau, înnebuniți de teroarea turbării, ajung să-și asmută câinii asupra doctorului Dănilă.

O altă fațetă a noului roman este dată de valorificarea miturilor și a credințelor ancestrale. D.R. Popescu vehiculează în acest roman motivul strigoii (al morților care invadează lumea celor vii pentru că au murit neîmpăcați), vrăjitoria (imaginea Sevastiței), schimbarea numelui ca leac împotriva bolii, afumarea cu părul animalului a celui atins de spaimă sau turbare, tăierea sub limbă etc.

Tot de natura romanului corintic ține și acea „incertitudine a lecturii” despre care vorbea Nicolae Manolescu, acea posibilitate de interpretare a faptelor în mai multe maniere, acea ambiguitate, acea lipsă de certitudini: nu știm exact, nici măcar în finalul romanului, dacă Tică Dunărițiu a fost omorât, sau de cine, dacă fiul său plătește răscolirea trecutului cu aceeași monedă, dacă e Haralamb cel ascuns în carcasa calului Irod, sau Patriciu cel aruncat în butoi, dacă plecarea și întoarcerea vânătorilor din Braniște trebuie interpretată în sens realist, ca o felie de viață a satului dunărean din anii '50, sau în sens simbolic, ca o alegorie a unei lumi

care a suferit o răsturnare brutală a vechilor valori, așa cum relația stăpâni-animale (slugi) de la plecarea sătenilor la vânătoare a fost înlocuită de imaginea oamenilor beți și a câinilor-măscărici, la întoarcere.

Aceeași incertitudine în cazul decodării alegoriei turbării: este vorba despre o boală reală de care câinii și apoi oamenii se molipsesc poate de la lupul vânat, sau un simbol al demonizării satului dunărean sub imperiul unui regim aberant? La fel în cazul schimbării numelor personajelor: este doar o practică prin care se încearcă „păcălire” bolii sau o încercare a unor indivizi de a-și schimba biografia pentru a se plia pe tiparele aberante ale unei epoci absurde?

Este vorba despre o motivație realistă care aduce în prim-plan personaje pline de substanță, coerente în ordinea realului, sau despre o motivație simbolică, generalizantă, conform căreia personajele nu sunt decât niște păpuși goale de psihologie și de conținut, care pot lua orice înfățișare, întotdeauna absurdă?

Chiar și conceptele de adevăr, justiție, crimă și pedeapsă sunt prezentate în acest nou tip de roman dintr-o altă perspectivă decât cea din romanul mai vechi. Căutarea dreptății poate uneori justifica crima (e cazul Aureliei), niciun criminal nu este pedepsit de legile umane, nicio crimă nu poate fi probată material, autorul nu ia atitudine în legătură cu încălcarea niciunui principiu, moartea, viața, nedreptatea sunt golite de sensul lor înalt și în loc să fie tragice, sunt burlești sau grotești.

V. RELAȚIA ÎNTRE DOUĂ PERSONAJE (HORIA DUNĂRIȚIU-MOISE)

Horia Dunărițiu și Moise sunt, în primul rând, personajele care fac legătura între poveștile aparent independente în romanul *Vânătoarea regală* al lui D.R. Popescu. Primul reprezintă pretextul narativ, deoarece investigația procurorului Tică Dunărițiu are drept scop, așa cum o mărturisește omul legii încă din prima poveste, descoperirea împrejurărilor în care a dispărut și mai mult: „*îl căutam pe asasinul tatălui meu...*” Din cercetările întreprinse cu ajutorul martorilor, se va insinua în final ideea că cel de-al doilea, Moise, este chiar cel căutat, autorul moral, dacă nu real, al crimei. O afirmă Circăreasa care îi mărturisește naratorului din textul *Marea Roșie* că îl va omorî pe Horia cu ajutorul lui Moise, o insinuează el însuși, cu cinism, spre final: „*Parcă nu i-a făcut de petrecanie unul din prostie? Și nu-i putea face asta decât un om apropiat, un neam sau un prieten, cineva care-i știa gândurile și drumurile.*” La momentul începerii investigației deci, Horia este deja mort de aproximativ 20 de ani, iar Moise este în viață, prezent la acea partidă de fotbal cu care începe acțiunea în planul prezent al narațiunii. Se vorbește însă și despre moartea lui în al doilea text al romanului, când nepotul lui Ieremia afirmă că i-a văzut mormântul.

Totuși, până în momentul în care căutarea procurorului va stabili acel adevăr, pentru că în acest roman apare întotdeauna o „incertitudine a lecturii” și o multitudine de soluții posibile, povestea celor doi începe cu o relație dacă nu de prietenie

reală, cel puțin de camaraderie. Horia Dunărițiu și Moise fuseseră amândoi învățători în Pătârlagele înainte de război, luptaseră apoi împreună pe front, după război deveniseră unul inspector și celălalt director al școlii din Pătârlagele, exponenți ai noului regim politic. Merseseră deci amândoi pe același drum chiar dacă, așa cum afirmă pădurarul din *Două sute de ardei*, între cei doi existase de la început o diferență de substanță: „*Îi chemam pe vremuri pe Horia și pe Moise la vânatoare... Erau niște vânători de toată mila... mai ales din neștiința că vânătoria nu cere o pasiune deosebită, cum ar fi vrut Horia (care și de bătea un cui în gard îl bătea cu convingere grozavă că trebuie bătut în cap ca să intre pe veșnicie) și nicio lipsă de pasiune, ca Moise (sau tot ca Moise o punere la punct – căci e o negliobie să pui la punct un mistreț).*”

Drumurile au început însă să li se despartă în momentul în care noul regim a început să-și arate colții și să le ceară adeptilor săi compromisuri pe care Horia nu a fost dispus să le accepte, cu niciun preț, pe când lui Moise i s-au părut necesare, atâta vreme cât îi satisfăceau setea de putere și îl mențineau în poziția din care, așa cum îi plăcea, putea să pună pe oricine și orice lucru „la punct”.

Un alt aspect care a adâncit prăpastia între cei doi a fost cel legat de atitudinea lor diferită în raport cu prietenul Calagherovici. Horia, care-i împărtășea opiniile, l-a susținut până la final, atrăgându-și astfel dezaprobară și ura tovarășilor de partid și chiar semnându-și condamnarea la moarte, pe când Moise l-a vânat și l-a anihilat, nu înainte de a anihila toți martorii care ar fi putut ști ceva despre el.

Poziția de frondă a lui Horia Dunărițiu nu s-a conturat însă doar prin susținerea lui Calagherovici, ci și prin opoziția fățișă față de nedreptățile vremii: l-a susținut pe profesorul care vorbise la o inspecție despre originile romane ale poporului român și despre influența otomană asupra configurării sale, s-a împotrivit dublării taxelor și a impozitelor care ar fi apăsât prea mult țara, a sugerat că noul regim duce o campanie susținută, care va avea drept rezultat asasinatul moral. Judecat în ședință de partid pentru opiniile sale subversive, învățătorul idealist nu s-a înjosit, ci și-a apărut cu mândrie convingerile: „*Sunt trei căi: să recunosc că aveți dreptate și să rămân inspector, să nu recunosc justețea voastră și să fiu mazilit, și a treia: să mă lupt cu voi.*” Și a ales calea luptei, chiar dacă aceasta a însemnat pierderea funcțiilor, pierderea calității de cadru didactic, ruina și chiar dispariția, dar până și aceasta în numele unui scop nobil: „*De-l îngropau murea de pomană, zicea, căci l-ar fi îngropat ca dușman... și pentru familie ar fi fost o nenorocire; și el știa că ar fi fost o nenorocire, căci i-ar fi nenorocit și cu moartea lui nu numai cu viața lui. El trebuia să dispară... ca să le redea lor libertatea.*” Soția lui, și ea o martiră siluită sub ochii copilului, la comanda lui Moise, de nouă bărbați care veniseră să-l aresteze pe Horia, știe și ea că bărbatul a încercat să-i protejeze pe ea și pe copil, prin dispariția lui. De aceea îi face criptă în cimitir și îngroapă un sicriu gol spre veșnica aducere aminte a staturii sale morale.

Pe de altă parte Moise, personalitate cameleonică, și-a menținut cu egoism privilegiile și nu s-a dat în lături de la nimic: minciună, tortură, crimă. Pădurarul îl cunoaște bine și îi sugerează lui Tică greșeala pe care o făcuse tatăl său în raport cu Moise: „Eu cred că Dunărițiu aici a greșit: nu că a băgat de seamă ce se petrecea cu prietenul nostru Moise, ci că i-a și spus asta... și spunându-i a dat dovadă că n-a înțeles c-a greșit judecând un lucru pe jumătate: judecând numai ce începuse să devină Moise și nu și până unde avea să ajungă.”

Exponent de marcă al ideologiei comuniste, modul de a gândi al lui Moise este subliniat chiar de victima sa Horia. „Și nu tu ziceai până ieri că e nevoie să stârpim tot ce e rămasă veche și să construim o nouă lume? A stârpi înseamnă a extermina și numai bolile stârpesc și extermină și numai ele nu țin cont de vinovați și nevinovați în drumul lor...” Regimul pe care Moise îl reprezintă este o posibilă semnificație simbolică a turbării: „E și asta o turbare, să vrei să stârpești din temelie și să rămâi apoi tu stăpân singur pe pământul rămas...”

În discuția cu Calagherovici Moise recunoaște că este și el bolnav de un fel de turbare, cea a puterii: „Am spus întotdeauna că vreau să fiu șef peste tot din jurul Turnului Vechi, unde intră și Câmpulețul și Braniștea... Pe cuvânt de onoare: și acum vreau să fiu șef... și cred c-am să ajung. Când, doar asta nu știu precis.” În momentul în care este atacat de fostul revoluționar, Moise contraatacă, pentru că una dintre metodele sale de lucru este a da vina pe alții, într-un mod adesea plauzibil. El știe că cea mai bună apărare este atacul.

Cel care îi intuiește cel mai corect natura perversă dar și duplicitară, capacitatea de disimulare și forța diabolică este Tică, ce îl suspectează de moartea lui Horia, dar știe că nu îl poate înfrunța direct, deoarece „niciodată aproape nu săvârșise nimic cu mâna lui și de-aici îi venea marea siguranță de sine, știindu-se acoperit și deci invulnerabil”. Procurorul mai știe că singura modalitate de a-l provoca să se lase descoperit este să se prefacă învins de el. Tatăl său nu fusese atât de subtil și plătise cu viața: „Trebuia să ai stomac bun, să știi să încasezi, ceea ce Horia Dunărițiu nu avusese. Și nu știuse să suporte înfrângerile și atunci Moise îl atacase direct, de la om la om, pe față; și Horia Dunărițiu fusese pur și simplu desființat ca om și omorât cu mult înainte de a fi ucis cu adevărat.” Pentru fiul pornit într-o căutare a adevărului, dar și într-o reconstituire a unei epoci, Moise, „care ura cu măreție, cu o convingere pe care uneori o numea și cu vorbe mari” este un adversar pe măsură: „Moise era un dușman puternic și aproape perfect...”

Chiar dacă procurorul l-a învins ori nu pe acest dușman de temut, mai importantă va fi răzbunarea posterității. Horia Dunărițiu a fost desființat ca om în timpul vieții, dar prin moartea lui s-a ridicat deasupra dușmanilor și a regimului. Pe de altă parte Moise, cel care se ridicase deasupra tuturor în timpul vieții este desființat și anulat după moarte: „Omul acesta se spune c-a făcut atât de mult rău, încât oamenii găsesc că e foarte firesc să meargă mereu și să-și facă treburile pe mormântul lui... E un gunoi de om pe mormânt până deasupra crucii”, susține nepotul lui Ieremia, care a fost acolo.

ROMANUL POSTBELIC

(perioada după 1980)

TOATE BUFNIȚELE

de Filip Florian

- I. UNIVERSUL OPEREI LUI FILIP FLORIAN
- II. STRUCTURA COMPOZIȚIONALĂ
- III. SUBIECTUL
- IV. RELAȚIA ÎNTRE DOUĂ PERSONAJE (*LUCI-EMIL STRATIN*)

I. UNIVERSUL OPEREI LUI FILIP FLORIAN

Descendent în linie directă al lui Ioan Slavici, tânărul scriitor contemporan Filip Florian a fost până în anul 1999 un apreciat gazetar.

În literatură a debutat în 2005 cu romanul *Degete mici*, după ce în 1999 părăsise gazetăria, deoarece: „După 10 ani de gazetărie ți se năclăiește mintea și devii ca un mecanic auto după o zi de muncă, cu mâinile pline de ulei și de rugină.” Părăsind gazetăria a părăsit și Bucureștiul natal și a început să scrie prima carte în anul 2000, după ce timp de doi ani a cutreierat munții, a jucat fotbal cu prietenii, a regăsit prospețimea copilăriei, ca într-un inițiativ drum al întoarcerii către esențe. Precum odinioară *Candide* al lui Voltaire, tânărul a valorificat în mod literal acel „cultiver son jardin”, ce reprezintă rețeta fericirii simple, fără mari așteptări: „Am cules ciuperci, am plantat pomi și i-am îngrijit...”

Primul roman s-a bucurat de o largă apreciere în țară și în străinătate și a fost distins cu numeroase premii (dintre care premiul Uniunii Scriitorilor din România) și tradus în mai multe limbi.

Un an mai târziu publică *Băiuteii*, rod al colaborării cu fratele său Matei. Urmează apoi *Zilele regelui* în 2008 și *Toate bufnițele* în 2013.

În *Degete mici* ne aflăm într-o mică stațiune de munte, un orașel unde fiecare îl cunoaște pe fiecare, unde nimic nu poate fi ascuns și unde totul se schimbă atunci când apare un lucru neobișnuit: în castrul roman din oraș, unde se făcea o cercetare arheologică, este descoperită o groapă comună, plină de oase omeștești din alte timpuri. Nimic nu mai este la fel, vin ziariști, oameni din marile orașe, procurori, judecători, foști deținuți politici, ba chiar și o echipă de cercetători antropologi din Argentina, fiecare cu propria idee și propriile concluzii, multe neîntemeiate, dar nu mai puțin susținute. Suntem în fața unor povești cu totul diferite, ale unor personaje extrem de complexe și de complicate, întinse pe parcursul unor lungi perioade de timp, pentru a ajunge toate, în final, în jurul gropii comune, unde își afirmă părerile ale căror surse de inspirație sau de plecare provin chiar din propriul trecut.

Băiuțeei vorbește despre tarele regimului comunist, dar autorul nu intenționează să pervertească prin această referință imaginea copilăriei. Lumea este văzută prin ochii a doi frați pe care bunicul îi îndrumă către o maturitate bună, generoasă, oferindu-le ieșirea din „Aleea Băiuț” din Drumul Taberei (spațiul copilăriei) prin „ritualul montan” pe care l-a urmat și autorul însuși în încercarea sa de a se spăla de zgura Capitalei și a gazetăriei. Același ritual îl regăsim și în *Toate bufnițele*, în momentul în care domnul Stratin îl inițiază pe Luci în tainele de „la bufnițe” și-i dezvăluie frumusețea pură a naturii, într-o lume dominată până atunci de un tată bețiv și abuziv și de „hălăduiala” fără scop împreună cu gașca de prieteni.

Zilele regelui este o ficțiune clădită pe un fundal istoric în care sunt prezentate părți din viața lui Carol I, înainte de urcarea pe tronul României și care sugerează faptul că, asemenea prieteniei, solidarității sau iubirii, istoria poate avea un sens proiectiv.

Autorul se declară a fi fascinat de **copilărie**, univers care va deveni o **constantă a scrisului său**, o „*vârstă vrăjită, care contează enorm. Din emoțiile și din trăirile de atunci ți se face sufletul. Și apoi, din suflet scrii*”.

Aceeași vrajă o reprezintă pentru Filip Florian și literatura: „*Câtă vreme ești între cele două coperte ale unei cărți, ești în plină reprezentare a unui act de iluzionism. Literatura e iluzionism, o vrajă, în fond.*” În plus, cartea este pentru el un univers în sine, cu limba ei proprie, cu atmosfera și cu viața ei, care nu trebuie să aibă legătură cu interesele mercantile ale lumii reale. Actul scrisului reprezintă deci o grațioasă inutilitate, o proiecție în exterior a unui imperios imbold interior, un impuls nobil care își cere „*veșmintele vorbirii*”, un produs cathartic: „*Am încă norocul să fiu cucerit cu totul de scrierea cărții și acesta este cel mai minunat lucru.*”

O altă dimensiune a scrisului său, a concepției sale despre artă este **veridicitatea**: „*După mine, asta este esențial în literatură: ca lucrurile să fie plauzibile, nu doar posibile. Plauzibile în toată carnea și esența lor.*” Scrisul este și un efort care îl consumă total și pentru nașterea căruia are nevoie de liniștea unui peisaj montan, cu fânețele și pădurea pe care le iubește și pe care le percepe, nu numai la nivel decorativ, ci „*de intimitate totală. Le simt vibrațiile, le cunosc sunetele...*”

La acestea se mai adaugă un **regret pentru o epocă de mult apusă**, când „*ritmul vieții era mai bun, era o tihnă aparent fără mize mari și oamenii erau într-un fel de echilibru cu natura*”. Ca urmare a acestei „*ușoare nostalgii*”, personajul matur din *Toate bufnițele* se retrage, așa cum o făcuse și autorul, într-un neînsemnat orașel montan și încearcă să recâștige ritmul pădurii, să vadă ca bufnițele dincolo de ceea ce văd toți ceilalți.

Transpunerea memoriei în text și estetizarea ei reprezintă o altă caracteristică a operei lui Filip Florian, opera unui prozator „bijutier”, profesionist al contemplației și al reveriei, caligraf al unei narațiuni cu iz de nostalgie. Imaginea bijutierului care se regăsește în romanul *Toate bufnițele* în persoana bunicului personajului matur, poate fi astfel interpretată ca o metaforă a artei și a literaturii calofile,

de tentă flaubertiană, al cărei adept este autorul. Importanța memoriei este subliniată în motto-ul aceluiași roman: „*Tine minte ce-ți spun, Milton, cea mai frumoasă însușire a omului e memoria. Pricepi?*” (Bohumil Hrabal, *Cireșele din Praga*)

În definitiv, marca acestui tânăr scriitor în sincronie cu o revelație târzie a optzecismului, este „*luminozitatea cărții, ce merge împreună cu jubilația elaborării ei*”. (Daniel Cristea Enache)

II. STRUCTURA COMPOZIȚIONALĂ

Temele și motivele utilizate de autor în romanul *Toate bufnițele* sunt cele recurente în opera sa de până acum: scrisul, copilăria, nostalgia trecutului, inițierea, figura paternă etc.

Titlul este o metaforă și face trimitere la felul în care Emil Stratin îl inițiază pe copilul Luci în tainele contemplației, prin ritualul montan: „*S-a așezat mai târziu, după ce și-a fumat țigara și a privit munții. A dus din nou degetul la buze... Și-a dres glasul încet, apoi a scos un țipăt ciudat, pe mai multe tonuri... În tihna din jur, a reluat țipătul din vreme în vreme, până când, în depărtare, din inima pădurii și din aburul serii, a căpătat o replică identică, un soi de chiot cântat, cu frânturi de sfâșiere, cu bucățele de duioșie, cu iz de singurătate și semne de bucurie, iar peste sunete și stări, cu o voce care părea în afara hotarelor lumii.*” Bufnițele sunt cele care fac deci legătura între lumea reală și cea a fanteziei, o modalitate prin care Stratin scăpase în copilărie de coșmarul regimului comunist care îi distrusese familia și viitorul, o modalitate de evadare din realitate și de compensare a sentimentului de singurătate. El le cunoaște limba, comunică cu păsările acestea nocturne: „*Îți vorbeau cu siguranță lucruri importante, din care eu nu înțelegeam nimic...*” care „*văd*” în ceea ce altora li se pare întuneric de nepătruns, adică percep dincolo de hotarele realității, spre lumea-vis, spre lumea-poveste.

Figură matură, care compensează lipsa unui model patern real, Stratin îi împărtășește copilului care are vârsta nepotului său din Franța acest „secret” al bufnițelor, delicios secret care îi va lega și mai mult și care va contribui decisiv la creionarea personalității viitorului bărbat.

Filip Florian utilizează în acest text **tehnica metaromanului**, acea scriitură la redactarea căreia lectorul este invitat să participe, acea operă al cărui proces de elaborare este dezvăluit în mod explicit de către autor.

Matur fiind, Luci lucrează la o stație meteorologică din munți și la aniversarea de douăzeci și trei de ani primește de la domnul Stratin, prietenul său din copilărie, două caiete: „*Unul era plin de sute de pagini cu rânduri mărunte, ordonate, în cerneală neagră, altul era neatins. E vorba de caietul ăsta, în care, de un an și ceva, am înșirat de-a valma cuvinte și am amestecat povești, în care am spus doar ce mi s-a năzărit și în care am copiat din celălalt caiet numai ce am vrut.*”

Ceea ce se remarcă, în primul rând, din această mărturisire este **prezența în roman a două planuri narrative, cuprinse în cele două caiete**. Este vorba despre **planul prezent** al narațiunii, momentul când Luci, matur, redactează romanul, în care „amestecă” **povestea din trecut a prieteniei sale cu Emil Stratin și povestea vieții prietenului în vârstă** pe care acesta o așternuse pe hârtie începând cu momentul în care s-a mutat în orașelul natal al copilului Luci. Iată că și în **planul trecutului avem de-a face cu două povești: pe de o parte**, istoria care începe în anul 2000 a copilăriei fericite, în ciuda sărăciei și a tatălui abuziv, a unor puști joviali care visează să descopere comori ascunse, culeg cu un magnet monedele din fântâna bisericii, inventează taxe pentru turiștii dezorientați, dau reprezentații în pauza mare, fac farse unei doamne scorțoase la piscina hotelului „Silvana”, întâmplări mărunte, pline de farmec, narate cu sinceritate și umor. **Pe de altă parte**, flash-uri din trecutul postbelic, ce se cere exorcizat prin rememorare: arestarea tatălui, profesor de istorie la un liceu bucureștean, și a bunicului, bijutier și proprietar al unui magazin pe Calea Victoriei, la care se adaugă istoriile politice ale anilor '50, dar și spectrul unei adolescențe fără orizont și a unei mari neîmpliniri erotice.

Dacă acea confesiune a lui Stratin fusese redactată „ordonat”, adică în ordinea dictată de memoria fostului inginer, romanul, scris de Luci, este un text eclectic, în care tânărul a selectat doar ceea ce a crezut a fi relevant. De aceea, în carte, **planurile narrative alternează**: unui fragment din copilăria lui Stratin din anii '40-'50 îi corespunde, de obicei, unul despre soțiile lui Luci din anii 2000. În fiecare episod se remarcă o **tehnică a amânării**, a descoperirilor târzii, a acumulării de date, a aluziilor privitoare la locuri, momente și personaje. **Lămuririle vin întotdeauna mai târziu**, artificiu naratorial ce creează acea **tensiune de așteptare** în sufletul lectorului. În cele mai multe cazuri, **trecerea de la un plan la altul, de la un narator la altul nu este explicită**. Doar pe parcurs, unele indicii ne ajută să deslușim faptul că întâmplarea îi aparține unuia sau altuia. De exemplu, un fragment debutează în acest fel: „*Nici nu știu ce am simțit mai întâi, aburii ceaiului, cu aroma lor de pin și lămâie, sau pașii din spatele meu.*” Cine descrie această senzație olfactivă? Ca apoi să ni se dezvăluie misterul: „*Indiferent cum a fost, Emil m-a găsit cu caietul în mâini...*” Deci este vorba despre un fragment narat de Luci...

Romanul se încheie cu fraza: „*Pe coperta lui, a caietului meu, scriu acum, chiar acum, cu litere de tipar, Toate bufnițele*”. Aceasta înseamnă că tu, cititorul, ai asistat de-a lungul paginilor citite la redactarea romanului și la finalizarea lui.

III. SUBIECTUL

Subiectul romanului se creionează, așa cum mai văzut, din întreteserea celor două povești, cuprinse în cele două caiete, în care narațiunea se realizează la persoana I, din perspectiva celor doi naratori-personaje. Una este istoria care începe în anul 2000 și prezintă copilăria și adolescența lui Luci, cealaltă reprezintă

confesiunea lui Emil Stratin, despre copilăria sa ciuntită de război și despre neîmplinirea în iubire.

Cele două planuri narative apar în mod alternativ și se împletesc întotdeauna în mod surprinzător, trecerea de la unul la altul deslușindu-se cu greu, prin trimiterea sporadică la unele amănunte semnificative.

Povestea copilului Luci începe în iarna anului eclipsei totale de soare, când după Anul Nou „*norocul a picat din cer*”, odată cu o zăpadă abundentă care a îngropat parcă viața micului orașel montan (ce pare a fi Sinaia, orașul în care s-a retras autorul pentru a scrie primul roman) și când eroul construiește împreună cu o fețită din vecini un tunel în zăpada proaspăt căzută. Intrarea și ieșirea din tunel ar putea semnifica, la fel ca și „Anul Nou”, trecerea de la o etapă la alta a vieții, o schimbare în existența dominată până atunci de imaginea unui tată abuziv, a unei mame înrobite de muncă și de jocurile împreună cu gașca de prieteni, schimbare datorată sosirii în oraș a domnului Stratin.

Înainte de această întâlnire providențială, copilul privea prin ninsoare, „*încercând să văd ca o bufniță, dar n-am zărit nimic*”. A zări prin „întuneric”, dincolo de coaja lucrurilor, va învăța de la acel domn, care va deveni un surogat de figură paternă și îi va schimba cursul destinului.

În noaptea de Bobotează, Luci aude prin viscol un zgomot ciudat și a doua zi pleacă împreună cu amicul Sandu și cu nelipsitul patruș Zuri în explorarea coastei montane troienite de zăpadă. Găsesc un stejar prăbușit care blochează accesul dinspre munte spre orașel și inventează o taxă de trecere pentru turiștii rătăciți. Tocmai când se gândesc ce să facă cu banii astfel câștigați apare mecanicul de la teleferic care vrea să le ia cu forța „*comoara*”. Pe când Luci este agresat de mecanic, apare un domn cărunț cu ochi căprui imobili și bocanci lustruiți, care îl salvează și, după ce i se recomandă Emil, îl invită la el. Copilul constată cu uimire că domnul locuiește chiar pe strada sa, în gazdă la doamna Rugea, o fostă profesoară de germană. După ce îl îndeamnă să se spele de sânge și să bea un ceai, Emil îi pune hainele la uscat și îi povestește că sosise în oraș în prima zi a lui ianuarie, că are 60 de ani, că este din București, că nu mai lucrează și că intenționează să rămână în oraș „*poate pentru totdeauna*”.

Copilul descoperă în locuința lui Emil Stratin cărți de ornitologie, cele mai multe despre bufnițe, și un caiet „*galben, gros, învelit în pânză*”. Îl deschide și își dă seama că este vorba despre o întâmplare din trecutul bărbatului, pe care „*acum, după atâția ani, am șansa să o înșir toată, copiind-o atent, cuvânt cu cuvânt, fără să sar nicio virgulă*”. Surprins de Stratin cu jurnalul în mână, copilul se simte extrem de rușinat, dar nu primește niciun reproș de la acest domn misterios care „*privea dincolo de coaja lucrurilor, drept în miez, în miezul lucrurilor și faptelor*”. Mai mult, copilul de 11 ani rămâne fascinat de vocea cu care celălalt îi citește pagini din jurnal. Este momentul în care descoperă pentru prima dată fascinația lecturii: „*Iar când a început să citească, nici vocea lui n-a semănat cu cealaltă voce, cea din stradă, una*

cum nu mai pomenisem... Exista acum o armonie între ton și cuvinte, un fel de împreunare, ritmul glasului se încolăcea în jurul propozițiilor, iar povestea, ca un șarpe iscusit, cu putere hipnotică, parcă îi controla limba..."

După câteva săptămâni de prietenie, Luci nu înțelege încă de ce Stratin își pierde vremea cu el. Mama îl agreează, pentru că este politicos, o ajută la bagaje și îi laudă mâncarea (ea fiind servitoare în casele mai multor cucoane, dintre care și doamna Rugea), dar tatăl, geamgiu și tâmplar, bețiv și violent uneori, nu îl place pe „Strapazan” sau „Strapontină”, până când acesta îl câștigă de tot cu o comandă de reabilitare a mobilei din camera de închiriat și devine brusc „domnu Emil”.

Dan, fratele mai mare al copilului, este în armată, dar vine des acasă și chiar dacă pe el îl consideră doar un valet, îi tolerează pe micii lui prieteni (Sandu, Tudi, Gabi, Marcelică și Nituș) care îl admiră fățiș pentru că „ascultă Eminem, joacă biliard, se lipește de gagici, bea votcă cu suc de roșii, poartă brățară de piele și își ridică bretonul cu gel, cam doi centimetri”.

Între timp, Emil încearcă să îl „alfabetizeze” pe micuț și acesta îi apreciază gestul, deoarece „îmi doream să văd ca bufnițele, dincolo de forme și contururi”. Copilul descoperă, sub atenta și noninvazivă sa supraveghere, „de martor discret, un fel de spectator”, magia cărților și a muzicii de calitate.

Află că Emil trecuse de curând printr-un infarct și apoi fusese operat la București și la Paris, la insistențele fiicei sale, care trăia acolo de 10 ani.

Mai înțelege cu uimire că bărbatul refuză (asemenea autorului care s-a săturat de București și de tehnologie) tot „ceea ce adusesse tehnica nou în lume”: nu are televizor, nu vrea să audă de casete, magnetofon, CD-uri sau DVD-uri. Acesta îi povestește că închiriasse camera pentru două săptămâni, încă din noiembrie 1999 și îi plăcuse viața din orașel atât de mult, încât se hotărâse brusc să părăsească Bucureștiul și tot ceea ce fusese până atunci. Începuse în aceeași perioadă să scrie în caietul galben frânturi din existența sa anterioară, într-o încercare de exorcizare a demonilor din trecut.

Pentru copil vacanțele de vară reprezintă „un fel de paradis pe pământ”, fără grija trezirii de dimineață, a orelor interminabile de la școală, a tatălui care în acea perioadă avea mult de lucru. Împreună cu gașca furau monede de la cișmeaua din curtea bisericilor și a mănăstirii și se înfruptau apoi cu bunătățile de la cofetăria hotelului „Carpați”, culegeau zmeură pentru o vecină care prefera să cumpere de la ei, făceau explorări la Grotele Sure în căutare de comori, se îmbăiau la stăvilarele de la Ghindura, fumau „după un fel de ritual... treceam câte una din mână în mână, pufăind pe rând”, toate năzdrăvăniile specifice vârstei „fericite”.

La aniversarea de 12 ani, pe care mama aproape o uitase și „în cinstea” căreia tatăl adormise buștean, Emil îl duce pentru prima dată „la bufnițe”: „Emil m-a bătut cu palma pe umăr. În tihna din jur, a reluat țipătul din vreme în vreme, până când, din depărtare, din inima pădurii și din aburul serii, a căpătat o replică identică, un soi de chiot cântat, cu frânturi de sfâșiere, cu bucățele de duioșie, cu iz de singurătate și semne de bucurie... cu o voce care părea din afara hotarelor lumii...”

Băieții intrau adesea iarna la piscina hotelului „Silvana” cu ajutorul fochistului, căruia, în schimb, îi lustruiau mașina nouă. Apa din bazin li se părea „un soi de apă domesticită, dresată, care învățase bunele maniere”.

Într-o primăvară pun la cale un spectacol în aer liber, a cărui pregătire seamănă cu procesul de elaborare a unei cărți: „Cortină nu exista, costumele se confundau cu hainele noastre din acea zi, machiajul nu părea obligatoriu, iar decorul era unul variat, ca viața...”

Altădată fură din bănci mâncarea colegilor și încing un mare festin pe catedră, sunt prinși de o profesoară și tatăl este chemat la școală.

Uneori, mama face curățenie la castel (probabil Peleş) și gașca de băieți o însoțește ca să o ajute, dar și din plăcerea de a cotrobăi prin camerele depozit. Într-o astfel de zi, ei descoperă o ușă secretă care duce din bibliotecă, pe o scară îngustă în spirală, până în turn. Găsesc acolo mai multe halbe din ceramică pictată, care dipăruseră din castel cu un an în urmă, și câteva sticle de șampanie, urme ale unor întâlniri intime ale directorului cu domnișoara Elena, muzeografa. După ce beau licoarea și aruncă sticlele goale pe geam, înșiră halbele pe treptele de la intrarea în castel. Mama pare mulțumită de necazul în care intră directorul în urma acestei aventuri, chiar dacă îl pedepsește pe Luci cu „arest la domiciliu” timp de o săptămână.

În tot acest timp, plimbările „la bufnițe” reprezintă pentru erou o modalitate de a ieși din cotidian și de a „cunoaște”: „Așa deodată, din seninul seninului, se risipise un abur sau se ridicase o barieră în inima pădurii, îngăduindu-mi să trec un hotar nevăzut, la care nici nu visam.” Cu o astfel de ocazie bărbatul îl îndeamnă să „vorbească” pentru prima dată cu păsările: „După ce am tușit ușor, am vrut să scot unul din țipetele alea prelungi, cântate, care le dădeau bufnițelor de știre că am sosit. Nu mi-a ieșit ce trebuia, parcă aveam un nod în gât, așa că am mai încercat o dată și încă o dată, de vreo zece ori, până am reușit. Din culmea din stânga... a răsunat un chiot pătrunzător, vâluit...”

În momentul în care copilul primește prima carte de identitate aleargă într-un suflet să i-o arate lui Emil și bărbatul îi dezvăluie una dintre cauzele ciudatei afinități dintre ei: nepotul său care locuia la Paris avea aceeași vârstă și semăna și din punct de vedere fizic cu Luci. Nepotul se născuse la Marsilia, după ce mama lui fugise din țară, în timpul facultății, și Stratin abia îl cunoștea.

În vara anului 2003 Luci se îmbolnăvește de „microbul” alpinismului și Emil îi dăruiește o coardă pentru cățărări. De altfel, tot el fusese unul dintre cei care îi deschiseseră apetitul pentru acest sport, alături de Mișu Crețulescu, șeful cerceșilor și de nea Barabancea, fost subofițer la vânătorii de munte. Acesta din urmă chiar îi sugerează că ar putea găsi ceva echipament într-o cabană abandonată de niște artificieri. Luci vrea să spargă ușa cabanei, împreună cu doi dintre prietenii săi, dar sunt alungați de apariția unui urs. Tânărul învață apoi să aprecieze și să iubească animalele sălbatice, care răspândesc în jurul lor bucurie. Sigur că țipetele

bufnițelor sunt „altceva... ele sunt o vrajă aparte, de neînchipuit. Ca să cobori în adâncurile lor, în abisul acela senin, nu te ajută o coardă de alpinism, acolo trebuie să dai din aripi și, din când în când, să te lași purtat de curenți, plutind...”

Pe nesimțite, copiii trec către adolescență: „Deodată, nu știu când și cum, a venit ziua în care lucrurile au început să se schimbe... s-a pornit să sufle un vânticel nou, fără ceas și busolă, fără calendar, care adia după cum îl tăia capul și făcea ca viața să fie un pic astfel.” Fostele zile de 8 martie, pe care copilul nu le suporta, încep să-și arate avantajele, deoarece femeile se dedau la orgii și tinerii le urmăresc cu ochi avizi. Se nasc primele săruturi, primele prietenii cu fete și totodată aversiunea pentru turiști, mai ales pentru bucureșteni: „doar ne respirau aerul curat și ne dădeau în schimb răsuflarea lor coclită, ne umpleau pădurile de gunoarie, ne invadau barurile și părțile, ne vrăjeau fetele...”

În ultimul capitol, Luci are 23 de ani și lucrează la stația meteo, savurând clipele de singurătate din inima munților. La aniversare primește în dar de la Emil cele două caiete: unul cu amintirile lui Stratin și altul gol, în care va așterne povestea din roman. Este ultima dată când îl vede...

La începutul poveștii sale, prin intermediul căreia Stratin pleacă „à la recherche du temps perdu”, narratorul mărturisește că scrie, deoarece memoria poate rugini și scrisul îl ajută să uite durerile bătrâneții: „Scriu, ce să fac, scriu, fără să mai folosesc alifia, fără să iau a patra pastilă...” Mai aflăm ce reprezintă pentru el istoria, adică timpul amintirii, acea „durată” proustiană: „Istoria mi-e dragă. O văd ca pe un sac fără fund, în care se adună nimicuri, hazard, suferință și fericire, unde decid de unul singur ce intră și aleg după toane ce iese, unde mă afund când doresc și îmi studiez rănile și bucuriile pe îndelete”. Este un timp aflat la dispoziția noastră și care se recuperează din bucăți, fără o anumită cronologie.

Primul flash este despre bombardamentul din aprilie 1944 asupra Bucureștiului, pe când el avea 4 ani și locuia împreună cu mama, mătușa Marieta (sora bunicii) și Lili, servitoarea săsoaică, la ferma de la Cernica. În timpul raidului mama îl vârase într-o valiză și ea se întinsese lângă el, sub pat. Imaginea orașului, friza apocalipsa: „Am zărit fumul de deasupra orașului, un fum uriaș, mohorât, ca o revărsare de catran peste azuriul spălăcit al cerului. Iar în negreala din depărtare se încolăceau sute de fumuri unduitoare, groase, un fel de balauri care suflau flăcări pe cozi, nu pe guri, și care suiau în înaltul bolții, apucând-o spre miazăzi, în direcția soarelui, încercând să-l înghită.”

După bombardament, apar bunicii și copilul regretă că din familie lipsește tatăl, plecat pe front. Bunicul era bijutier și avea un magazin lângă Universitate.

O altă amintire datează din 1950, pe când împreună cu părinții se refugiaseră deja de doi ani într-un sat de munte în care tatăl, fost profesor la liceul Cantemir din București, era învățător. Copilul plecase împreună cu un prieten la magazinul din sat și la întoarcere sunt urcați cu forța într-o mașină neagră în care se află patru bărbați care îl caută pe Ștefan Stratin. Ajunși în fața casei, îl arestează pe tată,

nu înainte ca acesta să se desprindă, cu prețul unei buze sparte, ca să-și îmbrățișeze fiul.

Uneori amintirile îl invadează prin surprindere, fără să fie în stare să le urmărească de la cap la coadă: „*Le cunosc pas cu pas, le simt după miros, doar e vorba de povești vechi din sacul meu fără fund, cu toate astea nu le scot dinăuntru întregi și nevătămate*”: imaginea fugară a drumului către munți, de frica rușilor, într-o căruță hodorogită condusă de tanti Marieta, Crăciunul din 1946, ultimul pentru străbunicul său, dispariția lui Lili, care fusese prinsă în gară și deportată.

În noaptea în care o femeie a fost găsită sfâșiată în pădurea de la munte, copilul Emil a visat că bufnițele, ocrotitoarele sale, pluteau prin cameră. Aceasta se întâmpla după arestarea tatălui și procuratura ajunge la concluzia că femeia fusese sfâșiată de câinii vecinului pe care nu mai dorise să îl primească pe la ea. De astfel de povești pline de cruzime Stratin îl ferește pe copilul, prietenul său, care va afla despre ele abia mai târziu, când va primi caietul.

În '54, tatăl și bunicul s-au întors acasă, după ani de închisoare, cel tânăr în bună formă fizică, dar „*mohorât, mai mereu dus pe gânduri, pe când bunicul, slab ca un țâr și scuturat de tusea cu care se căptușise, își păstra vioiciunea de altădată*”. Locuiau claie peste grămadă în două camere mici, blestemând naționalizarea și pierderile suferite: casa de lângă Cișmigiu, ferma de la Cernica, magazinul de bijuterii de pe Calea Victoriei, iapa de călărie a bunicului. În mod ciudat, copilul era fericit, deoarece se bucura de prezența întregii familii. Tatăl, care se angajase ca zugrav, construia o bucătărie de vară și apariția unui șobolan îi produsese o reacție exagerată, dar care dezvăluia ororile trăite în cei 4 ani de închisoare: „*A sărit pe un scaun, în picioare, cu ochii lui căprui gata să iasă din orbite, cu degetele îndoite și răschirate, cu capul clătinându-se întruna, nestăpânit, și cu părul fluturând bezmetic... și urla. Urla din piept și din rărunchi. Dezlănțuit...*”

Tatăl nu vorbea despre zilele încarcerării, de aici mâhnirea, pe când bunicul vorbea mult, despre cele 4 lucruri în care credea: venirea americanilor, amor, mirajul bijuteriilor și reconstruirea unui hipodrom, în locul celui distrus și pe ruinele căruia se construia Casa Scânteii. Bătrânul își mai găsea alinarea și în meșteșugul de bijutier, pe care reîncepuse să-l practice după ieșirea din închisoare, lucrând pentru oamenii puterii, proaspăt îmbogățiți. De altfel, eliberarea sa se datorase aceluiși meșteșug și Licăi Gheorghiu, fata răsfățată și cu pretenții de actriță a lui Gheorghe Gheorghiu-Dej. Aceasta aflase că dintre vechii maeștri bijutieri mai trăia doar unul, Ioan Stratin, care ispășea o condamnare de șase ani, pentru că adăpostise și ajutase să fugă în Iugoslavia un fost ucenic. Poruncise eliberarea acestuia și îl chema adesea să-i comande bijuterii. Apoi zvonul se răspândise și o serie de activiști începuseră să-l caute. Îi plătiseră chiar două internări la ftiziologie și tratamentul prescris de medici.

În prima perioadă a încarcerării sale, bătrânul se gândise neconținut la fiul său și descoperise că acesta se afla în lagărul de la Capu Midia, unde spărgea piatră

și încărca vagoneti, cu lanțuri la picioare. La Gherla îl întâlnise pe N., poetul cu care se împrietenise, care îl inițiasse în poezie și îl învățase să se detașeze de mizeria fizică și morală a acelui loc, deoarece prin intermediul poeziei „s-a simțit ocrotit de o vrajă bună”. Bătrânul făcuse rost de o bucată de mușama pe care scrijelise cu un dinte de furculiță sonetele dictate de N. După un an de la ieșirea din închisoare, a făurit o carte mică, cu coperte încrustate cu pietre prețioase, în care a legat, scrise pe foi subțiri de pergament, cele 19 poezii. La trei ani după aceea l-a reîntâlnit pe poet și i-a oferit acel dar prețios.

Invazia din fiecare toamnă a furnicilor, din casa doamnei Rugea, îi amintește lui Emil momentul în care o întâlnise pentru prima dată pe soția sa, care leșinase și fusese atacată de micile viețuitoare. În vara aceea, pe când se afla într-o tabără studențească, tânărul făcuse alpinism și o descoperise pe fata al cărei accident îl surprinsese din întâmplare. S-a căsătorit cu Lia în 1961, o trecere pe la starea civilă și pe la preot într-o miercuri, fără pompă, prieteni sau rude, având drept martori niște oameni culeși de pe stradă, toate acestea la stăruința ei. El studia ingineria, iar ea medicina și s-au mutat împreună în mansarda lui de lângă Foișor. Au avut o lună de miere de vis, iar după ce el a terminat facultatea a început să lucreze pe diverse șantiere. O vreme ea l-a vizitat, dar după ce s-a născut fetița a rămas doar el să se chinuie cu naveta de la fiecare sfârșit de săptămână. După naștere ea s-a mutat, fără să-l consulte, la mama ei, și au fost nevoiți să locuiască acolo, înghesuiți într-o cameră, deoarece în cealaltă stăteau soacra, cumnatul și cumnata. Prin urmare, Stratin a realizat atunci că va trebui să cumpere un apartament, pentru a scăpa de sub tutela soacrei dominatoare. Lia terminase și ea studiile și începuse să facă naveta, ca medic stagiar, la Urziceni. Se regăseau doar duminicile, frânți de oboseală, incapabili să-și mai aducă unul altuia bucurie. Pe nesimțite parcă, el se trezise proprietarul unui apartament de trei camere, pe care avea să-l plătească în rate timp de 20 de ani. Au reușit să se mute în momentul în care Irina intra la grădiniță și Lia lucra deja la spitalul Colțea. Trăind departe și fiind mereu pe drumuri, bărbatul începe să devină gelos, torturându-se cu tot felul de întrebări fără răspuns: „Cum de o primiseră în clinica de la Colțea imediat după rezidențiat? De ce se farda grijuliu și de ce purta numai pantofi și cizme cu toc? Cum intrase în grațiile directorului? Cum, Doamne iartă-mă, reușise să se angajeze la Panduri, încă de la înființare...”

În acea vreme Lia s-a împăcat cu mama lui și el, lucrând la construcția Transfăgărășanului a început, din dorința de a-și alunga singurătatea și temerile, să descopere graiul bufnițelor: „Am plecat de acolo după ce deslușisem o limbă necunoscută, ca și cum aș fi intrat într-o frăție secretă, într-o sectă fără alți membri, eu și numai eu...” A ratat apoi un transfer în București, deoarece, în amintirea închisorilor prin care trecuseră tatăl și bunicul, a refuzat să devină turnător la Securitate.

La zece ani după ce începuse să lucreze pe șantiere, Lia moare într-un accident de mașină, împreună cu iubitul ei, un doctor stomatolog.

Ani mai târziu, după operația suferită la Paris, Emil se simte ca un străin în casa fiicei sale și a nepotului pe care îl văzuse doar de câteva ori. Acest nou eșec familial se insinuează în sufletul său ca un „*adevăr alunecos, perfid, ca un pește din adâncuri greu de prins*”. Realizează că a fost doar un tată de duminică, ce a crezut că banii sunt suficienți pentru a-i câștiga dragostea fiicei sale, rămase după moartea Liei, în casa soacrei. În 1984, pe când era în anul doi de facultate, Irina a plecat în Franța. Nici ea, nici nepotul necunoscut aproape, nu i-au împărtășit pasiunea pentru alpinism sau pentru ornitologie. Cel care a făcut-o, răscumpărând într-un fel greșelile trecutului, a fost Luci...

IV. RELAȚIA ÎNTRE DOUĂ PERSONAJE (LUCI-EMIL STRATIN)

Relația între copilul Luci și sexagenarul Emil Stratin constituie, în primul rând, pretextul formulei narative a cărții *Toate bufnițele* de Filip Florian. Primind la aniversarea de 23 de ani două caiete, unul gol și unul care cuprinde frânturi din viața domului Stratin, tânărul „*înșiră de-a valma cuvinte și amestecă*” povestea copilăriei sale, cu „*ceea ce i s-a năzărit*” să copieze din jurnalul bărbatului matur. Rezultatul este, după cum mărturisește, cartea de față, pe care scrie în prezent: „*acum, chiar acum, cu litere de tipar, Toate bufnițele*”. Este o scriitură în care cele două confesiuni alternează, într-un joc surprinzător, chiar dacă formula nu este nouă, un joc de puzzle în care fragmentele se îmbină cu greutate, în care informațiile se completează anevoie, din indicații aruncate parcă întâmplător, pentru ca, în final, să cadă la locul lor, într-un întreg plin de farmecul copilăriei și al vremurilor de demult, în care rememorarea are sens recuperator și cathartic.

După cum însuși mărturisește, viața lui Luci începe cu adevărat în iarna aceea magică, odată cu întâlnirea providențială cu Emil Stratin, fost inginer constructor, hotărât să-și găsească în orașelul de munte echilibrul unei vieți frământate. Această întoarcere către lucrurile simple, către frumusețea naturii și către candoarea copilăriei seamănă cu hotărârea autorului însuși de a părăsi agitata viață de gazetar bucureștean și de a se regăsi pe sine, odată cu descoperirea magiei scrisului. Nu întâmplător, întâlnirea celor doi se produce după Anul „Nou” al începutului de mileniu, marcat de evenimentul astronomic cu semnificații simbolice ancestrale al eclipsei totale de soare.

Pentru copil, bărbatul în vârstă va reprezenta, pe de o parte, un surogat de figură paternă, iar pe de altă parte, imaginea unui mentor, care îl va conduce cu răbdare și iscusită subtilitate pe drumul copilăriei și al adolescenței.

Băiatului îi lipsește în familie un model masculin adecvat, atâta vreme cât tatăl, bețiv și uneori violent îl ignoră în cel mai fericit caz, iar fratele mai mare îl exploatează și îl tratează ca pe un valet. Mama, femeie binevoitoare, dar muncită și marcată de postura sa de servitoare pe la casele înstărite, nu reușește să supli-nească în niciun fel aceste figuri, care sunt decisive în formarea unui tânăr.

Cel care îi ia apărarea atunci când este bătut de mecanicul de la teleferic este acel domn distins, cu ochi câprui care par să privească dincolo de coaja lucrurilor, către esențe, a cărui înfățișare, vestimentație și maniere ies în evidență de la prima vedere, în orașelul de atmosferă patriarhală, marcat de sărăcia și încercările de modernizare ale anilor 2000.

În intimitatea caldă a camerei închiriate din casa doamnei Rugea, marcată de ritualul ceaiului și de blândețea lui Emil, lujerul fraged va crește puternic și viguros, desfăcându-și cu timiditate la început, și apoi din ce în ce mai sigur pe sine, petalele, pentru a deveni la final un om împăcat cu sine, echilibrat și frumos. Copilul va descoperi firesc, fără obligații și reguli impuse categoric, plăcerea lecturii, farmecul muzicii, puterea prieteniei adevărate, ambianța familială, frumusețea și candoarea naturii, tainele alpinismului și, mai presus de toate, magia contemplației. El este alesul, ucenicul, singurul căruia Stratin îi va face cunoscută relația sa cu bufnițele, ca simbol al uității comuniuni a omului cu ritmurile veșnice ale naturii, ca obstacol în calea singurătății și ca refugiu împotriva sfâșierilor vieții. Luci este cel ales, deoarece are de la început dorința de a „vedea” în întuneric, dincolo de forme și de aparența lucrurilor.

Pe măsură ce trece timpul, tânărul ucenic începe să deslușească tainele pe care bărbatul i le așază în cale cu pricepere și devine puțin câte puțin un alter-ego al lui Stratin, dar și al autorului.

Chiar dacă la început nu înțelege deloc prin ce noroc nesperat își pierde Emil vremea cu el, află la timpul potrivit că acesta se simte un tată și un bunic ratat și încearcă să facă cu el ceea ce nu putuse sau nu avusese timp să facă pentru fiica sau pentru nepotul său. Tată de duminică și bunic de rare ocazii, Stratin dorește să-și îndrepte oarecum greșelile din trecut, îndrumând pașii acestui copil străin, pe drumul trecerii de la copilărie către maturitate. Copil cu o copilărie ciuntită de război și de regimul comunist, el încearcă poate să recupereze și acel timp al inocenței, trăind alături de Luci „vârsta cea fericită”. De aici poate atitudinea sa îngăduitoare, faptul că nu judecă și nu condamnă năzbâtiile găstii, ci rămâne doar acolo în umbră, o prezență constantă și distinsă, un umăr pe care se poate plânge sau un partener împreună cu care se poate râde, un pilon al evoluției tânărului. Personalitate discretă și caldă, el apare la timp pentru a-l salva pe copil de singurătate și neîmplinire și pentru a-l ajuta să crească frumos, apoi dispare la fel de brusc și de discret, după ce tânărul nu mai are nevoie de el. Rămâne totuși în urma sa magia de la bufnițe, nostalgia unui trecut învăluit în umbre, farmecul munților la crepuscul, caietul cu amintiri și o întreagă copilărie...

Căci, fără îndoială, romanul *Toate bufnițele* este, în primul rând, o carte a copilăriei dincolo de mode și timp, dar și istoria unei inițieri întru contemplație, a unei nostalgii inverse, a condamnării unui regim, dar și a recuperării unui trecut, în care eroii „rememorează, deci există”, trăind parcă doar pentru a face posibil mirajul unor istorii, recuperate din pliurile unui trecut mai îndepărtat sau mai apropiat. Este o carte în care personajul central este... Povestea.

DRAMATURGIA

COMEDIA

O SCRISOARE PIERDUTĂ

de I.L. Caragiale

- I. UNIVERSUL OPEREI LUI I.L. CARAGIALE
- II. *O SCRISOARE PIERDUTĂ* – comedie
- III. CLASICISMUL COMEDIILOR LUI CARAGIALE
- IV. PROBLEMA CUPLULUI ÎN TEXTUL DRAMATIC
(ZAHARIA ȘI ZOE TRAHANACHE)

I. UNIVERSUL OPEREI LUI I.L. CARAGIALE

Clasic prin valoarea operei sale dar și prin apartenența la curentul literar, I.L. Caragiale este considerat Dramaturgul prin excelență, chiar dacă s-a remarcat și în genul epic prin schițe și nuvele, și în domeniul publicistic.

Începuturile literare au urmat unui interludiu gazetăresc pe care îl va consemna în frânturi în *Din caietul unui vechi sufleur*. Viitorul scriitor a fost inițial corector și traducător la diverse gazete. La „Ghimpele” a scris cronici în proză care prefigurează schițele, la „Claponul” a publicat parodii și schițe. Rolul acestor articole de ziar și al anilor de colaborare la reviste umoristice a fost hotărâtor pentru formarea scriitorului. Unele particularități stilistice, preferința pentru schiță și foileton, mobilitatea procedeeleor comice și ceea ce a devenit în opera literară „arta monologului”, se pot raporta la exercițiile cerute de gazetăria umoristică. Articolele de critică teatrală au același rol în raport cu marile sale comedii.

Temele pe care le abordează în operele literare surprind caracteristici și instituții fundamentale ale societății: **alegerile parlamentare**, ca momente cruciale în lupta pentru putere, **modul de formare și de consolidare a lumii capitaliste**, **decadența moravurilor**, ca trăsătură dominantă a lumii burgheze, **parvenitismul**, proces caracteristic al acestui tip de societate, **școala**, instrument de formare a viitorilor ariviști, **familia**, ca pepinieră de formare a paraziților sociali, **justiția**, mediul în care sunt cultivate corupția și decadența, **presa**, mijloc de intoxicare socială.

O caracteristică a operei lui Caragiale este **dubla dimensiune a lumii create: cea comică și cea tragică**. Chiar dacă în mod evident schițele și comedii surprind prima dimensiune, iar nuvelistica pe a doua, în esență, în semnificația de profunzime, aspectul comic ascunde întotdeauna o realitate tragică, precum imaginea

zeului Ianus cel cu două fețe. O lume în care nu există valori, ci doar aspecte negative, în care indivizii nu urmăresc decât realizarea propriilor interese, nu poate fi decât tragică.

Datorită formației de gazetar, Caragiale va prefera **schița**. Anii de ucenicie literară (1873-1878) îi va dedica acestei specii, pe care o va abandona o perioadă doar pentru a scrie marile comedii. Anul 1893 va constitui marea epocă a schițelor, pe care le va publica în „Moftul român”, revistă redactată împreună cu Anton Bacalbașa și apoi le va aduna în volumul *Momente* în 1901. La finalul carierei (1909-1910) se va întoarce din nou la schiță, încheind astfel în manieră clasică cercul mării sale creații artistice.

Schițele ilustrează o mare varietate de forme: **sceneta** (*Amicii*, CFR), **povestirea** (*Triumful talentului*), **raportul** (*Proces-verbal*), **telegrama** (*Telegrame*), **epistola** (*Urgent*), **tabla de materii** (*La Moși*) în care scriitorul evocă viața Bucureștiului cu saloanele mondene, balurile, berăriile, birourile funcționarilor, străzile, bâlciurile și păcălilele de 1 aprilie.

La granița dintre schiță și nuvelă, între comic și tragic se situează două texte: *Două loturi* și *Inspekțiune*.

Nuvelistica ilustrează și ea o mare varietate de forme. Autorul abordează **nuvela de inspirație naturalistă**: *O făclie de Paște*, *Păcat*, *În vreme de război*, *Grand Hôtel „Victoria Română”*, **nuvela fantastică**: *La hanul lui Mânjoală*, *La conac*, *Kir Ianulea*, *Calul dracului*, **parabola** cu intenție moralizatoare: *Norocul culegătorului*, *O invenție mare*, *Partea poetului*, *Ion*, **parodia**: *Smărândița* (parodie la Sultânica de B. Șt. Delavrancea), *Dă dămuit mai dă dămuit* (parodie la basmele culte ale lui Delavrancea), **autoparodia** *Noaptea Învierii* (cu referire la *O făclie de Paște*).

Se remarcă în plus **proza lui memorialistică**: *Boborul*, *Baioneta inteligentă*, *Caut casă* și *Peste 50 de ani*.

Marile comedii: *O noapte furtunoasă*, *Conu Leonida față cu Reacțiunea*, *O scri-soare pierdută* și *D-ale carnavalului* au fost publicate în perioada 1878-1885, iar **drama** *Năpasta* în 1890. Inspirată din viața burgheziei românești din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, comediiile analizează formele parvenirii și ale parvenitismului, ca trăsătură tipologică a individului. Caragiale urmărește aici ambiția și orgoliile unei lumi care trăiește într-un moment istoric favorabil afirmării sociale. Această lume nu este însă prezentată în mod abstract, ci concretizată istoric. Caragiale își proiectează viziunea artistică în spațiul românesc, specificul parvenirii fiind ilustrat prin indivizi, situații și limbaj caracteristice burgheziei vremii de la noi. Toate comediiile își extrag substanța comică din evidențierea contrastelor caracteristice parvenirii: între ceea ce sunt și ceea ce vor să pară personajele, ceea ce spun și ceea ce ar dori să spună etc.

Scriitorul se oprește la pături sociale diferite, de la micul înavuțit de mahala, la marea burghezie, subliniind însă același fenomen.

II. O SCRISOARE PIERDUTĂ – comedie

Definiție:

Comedia este specia genului dramatic în versuri sau în proză, în care sunt înfățișate personaje, caractere, moravuri sociale etc., într-un mod care stârnește râsul, având final fericit și un sens moralizator.

Denumirea de „comedie” provine din termenii grecești *komos* și *ode* (cântec), având semnificația de „cântec în timpul komosului”. Etimologia plasează originea comediei în cântecele rituale grecești închinat zeului Dionysos. Dionisiacele – serbări în cinstea zeului, se terminau cu o procesiune veselă, numită *komos*, în timpul căreia se cânta și se dansa.

Trăsăturile comediei:

- specie a genului dramatic;
- în versuri sau în proză;
- prin conținut și prin modul de rezolvare a conflictului, comedia se subsumează comicului.

Comicul este o categorie estetică ce își are sursa în dezvoltarea unui contrast, sancționat printr-o gamă de reacții morale, de la compasiune la dispreț și provocând o reacție afectivă specifică, de la zâmbet la râsul în hohote.

Pot să apară diferite **tipuri de comic**:

- **comicul de moravuri** este efectul surprinderii contrastului dintre aparența pe care o afișează membrii societății și ceea ce sunt și gândesc aceștia;
- **comicul de caracter** este efectul surprinderii contrastului dintre ceea ce vor să pară și ceea ce sunt în realitate personajele;
- **comicul de nume**;
- **comicul de situație**, este efectul unor răsturnări de situație produse prin diferite procedee comice: *qui-pro-quo-ul* (eroarea de a lua pe cineva drept alt-cineva sau un lucru drept altul), *păcălitorul păcălit*, *lumea pe dos* etc.;
- **comicul de limbaj** este efectul apariției diferitelor mijloace: pronunțarea greșită a unor termeni, lipsa de proprietate a termenilor (întrebuințarea greșită, nepotrivită a cuvintelor, sensurilor etc.), valorificarea polisemiei unor termeni, contradicția în termeni, confuzia paronimică, nonsensul, truismele, anacolutul, clișeele de limbaj (ticurile verbale).

Se remarcă **sensul moralizator**: „castigat ridendo mores” („prin râs se îndreaptă moravurile”).

În funcție de tipul de comic dominant în text, comediiile se clasifică în:

- **comedii de caracter** (în care accentul cade asupra tipologiei înfățișate și asupra caracterului reprezentativ al unui personaj);
- **comedii de situație** sau de intrigă;
- **comedii de moravuri** (care surprind modul de viață, moravurile unei epoci).

O scrisoare pierdută de I.L. Caragiale este o comedie, specie a genului dramatic în proză, în care sunt înfățișate situații, moravuri, personaje, într-un mod care stârnește râsul, având final fericit și un sens moralizator.

Comedia lui Caragiale aparține genului dramatic, în primul rând, la nivelul conținutului, prin faptul că autorul se exprimă în mod indirect, lăsând personajele să transmită mesajul artistic. El nu intervine direct decât în didascalii (indicațiile de regie). În plus, personajele sunt antrenate în derularea unor evenimente care sunt plasate într-un anumit cadru spațio-temporal: „În capitala unui județ de munte; în zilele noastre.”

La nivelul formei, opera este destinată a fi reprezentată pe scenă prin unele particularități: este structurată în 4 acte alcătuite dintr-un număr variabil de scene, apare o listă cu numele personajelor și cu ocupațiile lor, este indicat de fiecare dată numele personajului care dă replica: TIPĂTESCU: „La revedere, neică Zahario!”, apar indicațiile de regie în care, prin intermediul descrierii sau al narațiunii sunt prezentate elemente de decor: „O anticameră bine mobilată. Ușă în fund cu două ferestre mari...”, portrete ale personajelor: „Farfuridi (hotărât), Trahanache (încruntat)”, comportamentul acestora: „Tipătescu (vine amețit și împletcindu-se din fund și cade pe un scaun cu capul în mâini)”. Modul de expunere dominant într-o operă dramatică este dialogul și ca urmare a folosirii lui se remarcă prezența elementelor de oralitate a stilului: verbe la persoana a II-a: „Nu te mai tulbura, neică..”, „Ai puținică răbdare!”, forme pronominale la persoana a II-a. „Stimabile, eu te las aici... D-ta n-ai nicio grijă...”, construcții în cazul vocativ: „Salutare, stimabile, salutare!”, „Țe să-ți mai spui, puicușorule?”, verbe la modul imperativ: „Du-te și ia loc în capul mesii; fii zelos...” interjecții: „Ei, uite și d. Nae...”, termeni și expresii populare: „Ți-ai aruncat norocul în gârlă...”, „bunioară”, „fiecare figură pe care o văz”, „nu-ți faci o idee...”, „Mă scoți din țâțâni...”

Firul desfășurării evenimentelor se structurează în mod cronologic, urmărind momentele subiectului unei opere literare.

Expozițiunea

Personajele piesei, numite de către autor „persoane” sunt prezentate în lista de la începutul textului cu numele și statutul lor social și politic: Ștefan Tipătescu – prefectul județului, Agamemnon Dandanache – vechi luptător de la 48, Zaharia Trahanache – președintele Comitetului permanent, Comitetului electoral, Comitetului școlar, Comițiului agricol și al altor comitete și comiții, Tache Farfuridi – avocat, membru al acestor comitete și comiții, Iordache Brânzovenescu – asemenea, Nae Cațavencu – avocat, director-proprietar al ziarului „Răcnetul Carpaților”, preșident-fondator al Societății Enciclopedice Cooperative „Aurora Economică Română”, Ionescu – institutor, colaborator la acel ziar și membru al acestei societăți, Popescu – institutor, asemenea, Ghiță Pristanda – polițaiul orașului, Un Cetățean Turmentat, Zoe Trahanache – soția celui de sus etc.

În aceeași listă sunt indicate **timpul** desfășurării evenimentelor: „În zilele noastre”, sintagmă echivocă și timp nedeterminat, putând trimite la epoca contemporană lui Caragiale, dar și la oricare moment istoric căruia îi aparține cititorul și **spațiul**, marcat și el prin semnul zero al indeterminării: „în capitala unui județ de munte”. Aceste coordonate sugerează caracterul de generalitate al operei, care prezintă fapte exemplare și creează tipologii, modele imuabile de comportament, universal valabile, marcă a clasicismului.

Intriga o constituie greșeala pe care o face Zoe Trahanache pierzând o scrisoare de amor primită de la Ștefan Tipătescu, „prietenuț intim” al „venerabilului președinte”, și amantul ei. Scrisoarea este găsită de Cetățeanul Turmentat de la care o ia vicelanul Nae Cațavencu, pentru a o folosi ca instrument de șantaj, împotriva „inamicilor politici” din facțiunea Tipătescu-Trahanache-Farfuridi.

Desfășurarea acțiunii

După ce încearcă zadarnic prin amenințări sau promisiuni să obțină „documentul” compromițător, Tipătescu se lasă convins de Zoe să susțină candidatura lui Cațavencu. Pe de altă parte, aparent naivul Zaharia Trahanache consideră scrisoarea o „plastografie” grosolană, dar acționează cu promptitudine, căutând să contracareze atacul lui Cațavencu. Găsește astfel o poliță falsificată de acesta și este pregătit pentru contraofensivă.

Actul al treilea prezintă discursurile candidaților susținuți de cele două facțiuni ale aceluiași partid politic: Farfuridi și Cațavencu. De altfel întreaga luptă politică se dă pentru desemnarea candidatului care, odată hotărât, va fi ales „în unanimitate” de către membrii partidului. Discursul lui Farfuridi este un imens și copleșitor nonsens, lipsit de substanță și complet nearticulat logic, frizând absurdul, iar cel al lui Cațavencu sforăitor, demagogic și fals patetic.

La sfârșitul aceluiași act este atins **punctul culminant**, în momentul în care, de la „centru”, este impus drept candidat Agamemnon Dandanache, sumă a tuturor defectelor ilustrate prin intermediul celorlalte personaje: șantajist ordinar, aspect pe care îl dezvăluie cu o seninătate zguduitoare, senil, ticăit, peltic, culme a prostiei, dar și canalie de cea mai joasă speță.

În încăierarea care se declanșează între susținătorii celor două grupări datorită impunerii unui candidat necunoscut, Cațavencu pierde pălăria în cătușeala căreia păstra scrisoarea. Găsită din nou de Cetățeanul Turmentat care fusese „împărțitor la poștie” ea este livrată „andrisantului”, adică lui Zoe.

Pierzând orice șansă de a mai fi desemnat drept candidat și riscând să fie făcut răspunzător pentru falsul descoperit de Trahanache, Cațavencu acceptă pedeapsa umilitoare impusă de Zoe, aceea de a conduce manifestația publică pentru sărbătorirea victoriei lui Agamemnon Dandanache.

Deznodământul surprinde prin urmare un compromis, foștii adversari politici împacându-se în sunetele fanfarei militare.

Prin conținut și prin modul de rezolvare a conflictului *O scrisoare pierdută* se subsumează comicalului, categorie estetică reprezentată printr-o serie de modalități de realizare: **comicul de moravuri, de situație, de caractere, de nume sau de limbaj.**

Piesa lui Caragiale este o **comedie de moravuri** pentru că sancționează prin intermediul satirei modul de viață al unui eșantion din societate într-un moment relevant, acela al alegerilor pentru Cameră (a deputaților). Este surprinsă în mod magistral și exemplar farsa alegerilor care vizează nu desemnarea deputatului, ci a candidatului în interiorul a două facțiuni ale aceluiași partid. Odată desemnat, candidatul este ales, după cum afirmă Zaharia Trahanache: „*Nu în majoritate ci în unanimitate.*”

Comicul de situație este dat, în primul rând, de pierderea și găsirea în mod repetat a scrisorii, apare apoi în momentul în care Tipătescu descoperă înșelătoria pe care o pusese la cale Ghiță cu steagurile, dar reiese și din **procedee specifice** precum: **când doi se ceartă al treilea câștigă** (Se ceartă pentru candidatură Farfuridi și Cațavencu și câștigă Agamemnon Dandanache), **qui-pro-quo-ul**, a lua pe cineva drept altcineva sau o situație drept ceea ce nu este (Dandanache îi confundă mereu pe Tipătescu și Trahanache numindu-l pe primul „domnule președinte” și pe al doilea „domnule prefect”), **păcălitorul păcălit** (Cațavencu care încercase să păcălească facțiunea adversă este obligat în final de Zoe să conducă manifestația publică în cinstea lui Dandanache).

Comicul de caractere conturează profiluri ridicole prin abundența de trăsături negative, tragice prin lipsa oricărei calități. Dramaturg clasic, Caragiale construiește tipologii, personaje plate, dominate de o singură trăsătură de caracter, incapabile să evolueze, acționând în orice împrejurare în funcție de obsesiile lor, atât de bine creionate încât „fac concurență stării civile”, ieșind din paginile cărții și devenind memorabile. Astfel se pot remarca: **tipul încornoratului** (Zaharia Trahanache), care aparent este naiv și ușor de manipulat, dar în realitate este diplomat. El se preface că nu acceptă trădarea soției, deoarece încearcă să evite scandalul care i-ar ruina imaginea publică și l-ar lipsi de sprijinul politic al lui Tipătescu. **Tipul demagogului** este ilustrat de Nae Cațavencu care vrea să pară patriot și promotor al progresului, dar este un șantajist și un profitor lipsit de scrupule. Farfuridi reprezintă **prostul fudul** care, propus pentru a fi ales deputat, ar trebui să poată reprezenta interesele județului, însă este capabil de trădare „*dacă o cer interesele partidului*” și nu poate avea nici măcar un discurs coerent. **Tipul servilului prefăcut** este întruchipat de Ghiță Pristanda care ar trebui să reprezinte „brațul imparțial al legii” și care, în aparență, este „omul prefectului”, dar, în esență, se conduce după principiul „*Pupă-l în bot și-i papă tot, că sătulul nu crede la al flămând*”. Zoe este **interesata adulteră** care poate să se prefacă a fi sentimentală și fragilă, dar este voluntară, dură și tăioasă: „*Te aleg eu, eu și cu bărbatul meu!*” Chiar dacă Tipătescu îi propune să plece împreună, ea nu poate renunța la privilegiile pe

care i le aduce poziția socială a soțului. Agamemnon Dandanache, **perfidul senil**, cel ales deputat, „mai prost decât Farfuridi și mai canalie decât Cațavencu” este tot ceea ce merită o „soțietate” coruptă în care „Nu mai e moral, nu mai sunt prințipuri, nu mai e nimic: enteresul și iar enteresul...”

Caragiale valorifică în opera *O scrisoare pierdută* și **comicul de nume**. Prenumele **Zaharia** sugerează zahariseala, incapacitatea personajului de a se sustrage ticurilor sale și canoanelor unei societăți corupte și venale, iar **Trahanache** (de la „trahana” – cocă moale) reprezintă în aparență un personaj ușor de modelat și de manipulat. **Tipătescu** este probabil un derivat de la „tip”, un filfizon care se folosește de influența și de poziția socială a femeilor. **Pristanda** este un joc popular în timpul căruia dansatorii se mișcă la comanda unui lider, ca și polițaiul care „dansează” la ordinele diverselor personaje, după cum îi dictează interesul. **Cațavencu** face trimitere ori la o „cață”, personaj strident și sforăitor, ori la „cațaveică”, haină cu două fețe, sugestivă pentru caracterul duplicitar al personajului. **Farfuridi** și **Brânzovenescu** formează un cuplu de imbecili, dependenți unul de celălalt, fiind unul altuia de folos, precum farfuria cu brânza. **Zoe** este un nume care prin diminutivare, **Joița**, sugerează vulgaritatea și impostura, dar și un caracter voluntar, masculin: „Zoe, Zoe fii bărbată...” **Agamemnon Dandanache** șochează prin antiteza dintre numele eroului grec care a cucerit Troia și „dandana”, încurcă-lume cu „clopoței și zdronca-zdronca”. Uneori celelalte personaje folosesc diminutivul depreciativ **Agamiță**, pentru a sublinia profilul unui individ de cea mai joasă speță, un „gagamiță” printre alți „Mitici” și **Popești** imortalizați în mod magistral de Caragiale.

Comicul de limbaj este ilustrat printr-o serie extrem de largă de mijloace: **pronunțarea greșită a unor termeni**: „famelie”, „bampir”, „soțietate”, „prințipuri”, „enteres”, **etimologia populară** „scrofuloși”, „capitaliști” (locuitori ai Capitalei), **lipsa de proprietate a termenilor**: „liber-schimbist” (elastic în concepții în viziunea lui Cațavencu), **valorificarea polisemiei**: „ne-am răcit împreună”, **confuzia paronimică**: „plebicist”, „renumeratie”, **asociațiile incompatibile**: „Industria română este admirabilă, e sublimă, dar lipsește cu desăvârșire”, **contradicția în termeni**: „După lupte seculare care au durat aproape 30 de ani”, „Ori să se revizuiască, primesc! dar să nu se schimbe nimica, ori să nu se revizuiască, primesc! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, și anume în punctele... esențiale”, **nonsensul**: „Dacă Europa... să fie cu ochii ațintiți asupra noastră, dacă mă pot pronunța astfel, care lovesc soțietatea, adică fiindcă din cauza zguduirilor... și... idei subversive... și mă-nțelegi, mai în sfârșit, pentru care în orice ocaziuni solemne... a dat probe de tact...”, **truismele**: „O soțietate fără prințipuri, va să zică că nu le are...”, „Un popor care nu merge înainte, stă pe loc, ba mai dă și-napoi”. **Automatisme verbale** (ticurile) ce caracterizează aproape toate personajele trimit către o lume tragică dominată de tare adânci, suferind de toate maladiile morale posibile, în care indivizii, urmărindu-și doar propriile „enterese” sunt niște mașinării stricate, încremenite în poziții macabre. Expresia „Ai puținică răbdare”

trădează, în cazul lui Trahanache, dorința de a câștiga timp pentru a-și pune în ordine gândurile, o fire calculată și vicleană. Pristanda se pliază după cum bate vântul, fiind de acord cu toată lumea de la care poate avea vreun beneficiu: „Curat caraghioz... Curat mișel...”, până când ajunge la oximoronul: „Curat murdar...!” Dandanache intră în scenă cu „hodoronc-hodoronc... zdronca-zdronca” și „Nu-ți fați o idee... neicursorule... puicursorule...” venit fiind „cu ocazia aledzerii...”.

III. CLASICISMUL COMEDIILOR LUI CARAGIALE

Apărut în Franța și dezvoltându-se în secolele XVII-XVIII, clasicismul se caracterizează prin respectul pentru valorile Antichității. Curent bazat pe rațiune, el așază în centrul preocupărilor ființa umană, manifestând o pronunțată tendință către ordine, rigoare, simetrie, către sensul moral și estetic al artei, către expresia sobră și stilul înalt și promovând puritatea genurilor și a speciilor.

Personajul clasic este plat, dominat de o singură trăsătură de caracter, în funcție de care acționează în orice împrejurare, un model imuabil de comportament: avarul, mizantropul, afemeiatul etc.

În teatru, clasicismul aduce așa-numita **regulă a celor trei unități**: de timp, de loc și de acțiune.

Prin **unitatea de timp** li se impunea autorilor dramatici ca evenimentele prezentate în piesa de teatru să se desfășoare într-un interval de timp cât mai limitat: douăzeci și patru de ore sau chiar două-trei ore, cât dura spectacolul teatral. **Unitatea de loc** restrângea cadrul desfășurării acțiunilor la un oraș, o casă sau chiar la o cameră. **Unitatea de acțiune** presupunea surprinderea unui singur conflict.

Comediile lui Caragiale se subsumează esteticii clasice prin: **relația de simetrie între incipit și final, aplicarea regulii celor trei unități, creionarea de tipologii.**

Comediile au o structură circulară dată de **relația de simetrie între incipit și final**: *O noapte furtunoasă* începe cu descoperirea lui „coate-goale”, Rică Venturiano care le urmărește pe femei și se încheie cu nunta lui cu Zița. O discuție despre Revoluția de la 11 februarie 1866 deschide piesa *Conu Leonida...*, ca să urmărească apoi desfășurarea mișcărilor de stradă care se dovedesc a nu fi revoluționare, ci un chef la casa băcanului din colț. *D-ale carnavalului* începe și se termină în același decor al unui salon de frizerie de mahala, cu intenția lui Lordache de a-i scoate o măsea Candidatului, intenție „subminată” de frica celui din urmă, iar *O scrisoare pierdută* surprinde, în același fel, pierderea și găsirea scrisorii de amor.

Din punctul de vedere al aplicării **regulii celor trei unități**, Caragiale o respectă în aspectele ei esențiale, dar resimțind-o ca restrictivă, se folosește de diverse modalități de elasticizare a caracterului său rigid.

Astfel, acțiunea comediilor începe într-un anumit punct al desfășurării evenimentelor, iar partea nereprezentată scenic este rezumată prin apelul la narațiune și la dialog, extinzându-se în acest fel **intervalul de timp** în care se petrec acțiunile.

În *O scrisoare pierdută* farsa alegerilor se desfășoară în aproximativ două zile, dar scrisoarea fusese deja pierdută de Zoe și furată de Cațavencu în momentul în care începe piesa. Cititorul (spectatorul) află aceste lucruri ulterior, din discuțiile lui Zoe cu Tipătescu și ale lui Tipătescu cu Ghiță Pristanda. În celelalte trei comedii acțiunea se petrece într-o singură noapte, respectând normele clasice.

Cadrul desfășurării conflictului dramatic este restrâns în *O scrisoare pierdută* la un oraș, capitala unui județ de munte, în *D-ale carnavalului* la salonul frizeriei și la cel al balului mascat, în *Conu Leonida...* la dormitorul cuplului, iar în *O noapte furtunoasă* la împrejurimile casei jupânului Dumitrache.

Toate cele patru comedii surprind un singur conflict, chiar dacă autorul vrea să elasticizeze regula unității de acțiune prin surprinderea problemelor mai multor cupluri: Veta-Spiridon și Zița-Rică Venturiano în *O noapte furtunoasă* sau triumghiul conjugal Tipătescu-Zoe-Trahanache în *O scrisoare pierdută*.

Personajul clasic este geometric, toate trăsăturile sale subsumându-se uneia dominantă. La Caragiale se remarcă o tendință de atenuare a schematismului în construcția personajelor, puse sub semnul echivocului moral. Zaharia Trahanache, de exemplu, vrea să pară naivul încornorat care nu poate să creadă în trădarea soției și a amicului Tipătescu, considerând scrisoarea de amor drept o „plastografie”. În realitate, este singurul care reacționează practic la șantajul lui Cațavencu pregătind un contrașantaj: „Girurile astea două, cu care onorabilul a ridicat 5000 de lei de la soțietate, sunt tot pentru enteresul țării?” În plus, se preface a nu crede înșelătoria, pentru că este diplomat. Nu vrea să piardă sprijinul prefectului și înțelege că un scandal public i-ar ruina reputația de „stâlp al societății”: „Într-o soțietate fără moral și fără prințip... trebuie să ai puținică diplomație!”

Chiar și fața tragică a lumii ce se ascunde sub masca comică este o încercare a acestui dramaturg de a „trișa” încă una dintre regulile clasice, cea a purității (neamestecării) genurilor.

IV. PROBLEMA CUPLULUI ÎN TEXTUL DRAMATIC (ZAHARIA ȘI ZOE TRAHANACHE)

Lumea personajelor lui Caragiale se creionează ca o galerie de ariviști. Subiectul dezbaterilor din interiorul partidului este Constituția, legea fundamentală care trebuia modificată în urma Războiului de Independență, potrivit cu interesele ariviștilor. În acest sens, paradoxul cuprins în discursul lui Farfuridi: „Ori să se revizuiască, primesc! dar să nu se schimbe nimica, ori să nu se revizuiască, primesc! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, și anume în punctele... esențiale”, sugerează doar în aparență incompetența și prostia aspirantului la candidatură, pentru că, în realitate, ascunde o trădare mârșavă a intereselor naționale.

Eroii lui Caragiale „trăiesc” și capătă o anumită autonomie față de autor și de textul dramatic propriu-zis, deoarece au poziții și situații sociale care devin exemplare. Ștefan Tipătescu încalcă legile și îl amenință pe Cațavencu: „Canalie

nerușinată! Nu știu ce mă ține să nu-ți zdrobesc capul!", Zoe subordonează județul intereselor personale: „Te aleg eu, eu și cu bărbatul meu!", Trahanache știe regulile jocului și poate câștiga prin contrașantaj cu polița falsificată, Cațavencu este arivistul demagog și escroc care surpinde cu cinism situația țării: „Societatea noastră dar, noi, ce aclamăm? Noi aclamăm munca, travaliul, care nu se face deloc în țara noastră!", Pristanda este arivistul servil „curat murdar", Farfuridi arivistul fudul: „Și eu am n-am treabă, la 12 trecute fix mă duc la tribunal", care iubește trădarea, dar îi urăște pe trădători, Agamemnon Dandanache este sinteza trăsăturilor arivistilor și a lumii eroilor lui Caragiale. Obține mandatul prin șantaj și îl utilizează în scopuri personale, este total dezumanizat și construit după legea adaptării la mediu, fiind cu toate partidele „ca tot românul imparțial". Este idiotul, produsul parazitărilor ultim al unei lumi degradate moral de goana după bani și după putere, esența spiritului critic al lui Caragiale.

Toate celelalte personaje tind spre „stâlpul puterii", Zaharia Trahanache, care știe că cel ce deține puterea are și avantaje, dar este și atacat. De aceea nu îl preocupă viața amoroasă a soției sale Zoe, ci modul în care să-și apere poziția de putere, care este mirajul, Mecca tuturor arivistilor.

Cuplul Zaharia-Zoe Trahanache stă în centrul comediei *O scrisoare pierdută*. Conflictul dramatic este declanșat de scrisoarea de amor pe care o pierde soția președintelui „Comitetului permanent, Comitetului electoral, Comitetului școlar, Comitetului agricol și al altor comitate și comiții". În cazul acestui mariaj nu este vorba în realitate de un cuplu, ci de un triumf conjugal: Tipătescu-Zoe-Trahanache, pe care se sprijină nu numai conflictul piesei, ci și întreaga putere politică și socială a acelui județ de munte.

Ca „președinte" al unei serii relevante de comitete și comiții, Zaharia Trahanache se bucură de o veche și solidă autoritate, de un prestigiu recunoscut chiar și de adversarii săi politici. În acest sens Cațavencu afirmă „Am ținut la dumneata ca la capul județului nostru".

„Venerabilul neica Zaharia", după cum îl numesc colegii de partid, susține mereu necesitatea integrității morale: „Nu mai e moral, nu mai e nimic", dar practică înșelăciunea atât în cazul familiei sale, cât și din poziția de șef al partidului, falsificând listele cu alegători. Împreună cu Farfuridi și Brânzovenescu calculează voturile simpatizanților, chiar dacă aceștia nu mai aveau averea necesară pentru exercitarea dreptului electoral și ar fi trebuit înlăturați de pe liste.

Atunci când prestigiul și reputația îi sunt amenințate de gafa inexplicabilă a soției sale, acesta constată: „A, ce coruptă societate, nu mai e moral, nu mai sunt principii, nu mai e nimic... interesul și iar interesul." Totuși ambiția politică și dorința de a-și păstra poziția și puterea îl îndeamnă să-și conserve „interesul" de a fi prieten cu prefectul, care îl înșală cu Zoe, dar i-a făcut și îi face servicii atât pe plan politic cât și, poate, conjugal. Chiar îl deranjează reacția exagerată a lui Tipătescu la șantajul lui Cațavencu, reacție care le-ar putea periclita poziția: „E iute, n-are

cumpăt. Aminteri bun băiat, deștept, dar iute, nu face pentru un prefect". Trahanache cunoaște toate dedesubturile și subtilitățile politicii și știe că: „Într-o societate fără moral și fără prințip... trebuie să ai și puținică diplomatie.”

Politician abil, mai știe că funcția sa în partid depinde de șefii de la „Centru” și se lasă manipulat cu ușurință de aceștia. El susține candidatul pe care îl pune în valoare „partidul întreg” și aplică deviza: „De la partidul întreg atârnă binele țării, atârnă binele nostru.” Vanitos și ridicol prin contrastul între aparență și esență, „venerabilul” și pașnicul Trahanache reacționează brutal atunci când este acuzat de trădare și le sugerează lui Farfuridi și Brânzovenescu că nu pot înțelege subtilitățile politicii: „Pentru mine să vie cineva să bănuiască pe Joița, ori pe amicul Fănică, totuna e... E un om cu care nu trăiesc de ieri de alaltăieri, trăiesc de opt ani... care va să zică unde nu înțelegeți d-voastră politica, hop! Numaidecât trădare! Ne-am procopsit! Ce societate!”

Prin comicul de limbaj autorul scoate în evidență lipsa de cultură și automatismele personajului care știe totuși câte avantaje îi poate aduce atât în politică cât și în societate să „Ai puținică răbdare...”

Chiar dacă numele trimite la ideea de zahariseală și de personaj ușor de modelat, Trahanache este în realitate extrem de abil, folosindu-și aparenta lentoare și naivitate pentru a-și atinge scopurile.

Toate aceste aspecte conturează în cazul lui Zaharia tipul încornoratului simpatice și diplomat.

Zoe, soția lui și amanta lui Tipătescu, este singurul personaj feminin al piesei și reprezintă doamna aparent distinsă din societatea burgheză, nefăcând parte, ca celelalte personaje feminine create de Caragiale, din lumea mahalalei. În realitate este o mahalagioaică lipsită de maniere și de distincție, idee sugerată și prin nume, fără scrupule în atingerea obiectivelor pe care și le propune.

Cochetă și manipuloare, este inteligentă și ambițioasă și reușește să își impună voința în fața tuturor: „Da, nene! Vom lupta împotriva guvernului!”

În momentul în care își vede amenințată liniștea, poziția și onoarea, se folosește de întreg arsenalul de arme feminine de care dispune, pentru a se salva: „Nu mai e vreme de gândit, Fănică! Fiecare minut care trece mă apropie de pierzanie... Trebuie să te hotărăști!” Pentru a-l convinge pe Tipătescu să susțină candidatura lui Cațavencu știe să recurgă și la rugăminți și lamentații: „Fănică, dacă mă iubești, dacă ai ținut tu la mine măcar un moment în viața ta, scapă-mă, scapă-mă de rușine!” Când această strategie nu dă rezultate, trece la amenințări cu sinuciderea: „Trebuie să-mi cedezi ori nu, și atunci mor, și dacă mă lași să mor, după ce-oi muri poate să se întâmple orice!” Zoe are o energie impresionantă pentru o femeie care părea neajutorată și fragilă și se dovedește a fi o adevărată luptătoare, trecând la amenințări, atunci când își irosește celelalte arme: „Am să mă lupt cu tine, om ingrat și fără inimă!”

În final, deși în epocă femeile nu aveau drept de vot, ea reușește să-și impună candidatul: „Dacă nu vrei să sprijini pe Cațavencu, dacă tu nu vrei să-l alegi, ca să

mă scapi, atunci eu, care voi să scap, îl sprijin eu, îl aleg eu!" Pe Cațavencu dorește să îl aleagă în numele unui interes personal, acela de a obține scrisoarea compromițătoare care i-ar fi distrus prestigiul și poziția socială, viața liniștită și lipsită de griji pe care o are ca soție a „venerabilului”. Nu știe că soțul ei își dorește toate aceste lucruri mai mult decât ea și că acționează deja, fără să i-o fi cerut ea, pentru a-l contrașantaja pe „inamic”.

Pendulând între amant și soț cu inteligență și abilitate, ea conduce totuși din umbră județul, toți fiind conștienți de poziția și de puterea de care dispune. De aceea Ghiță Pristanda se declară mereu a fi „Al dumneavoastră, coane Fănică și al coanii Joițichii!”

Zoe are o modalitate aparte de a relaționa cu bărbații, o fațadă care o face să pară înțelegătoare, generoasă. Chiar și pe Cațavencu îl „iartă” în final, reproșându-i cu delicatețe studiată: „Ești un om rău... Mi-ai dovedit-o. Eu sunt o femeie bună... am să ți-o dovedesc.” Se asigură astfel de recunoștința fostului adversar, care va conduce festivitatea în cinstea lui Dandanache și pe care nu uită să-l consoleze: „Nu-i cea din urmă Cameră.”

La final, Cetățeanul Turmentat închină în cinstea ei: „În cinstea coanii Joițichii, că e damă bună!”

DRAMA

(perioada interbelică)

JOCUL IELELOR

de Camil Petrescu

- I. UNIVERSUL OPEREI LUI CAMIL PETRESCU
- II. *JOCUL IELELOR* – dramă de idei
- III. RELAȚIA ÎNTRE DOUĂ PERSONAJE
(*GELU RUSCANU-ȘERBAN SARU-SINEȘTI*)

I. UNIVERSUL OPEREI LUI CAMIL PETRESCU

Camil Petrescu este unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai modernismului interbelic, care a transpus în opera sa acele mutații pe care Eugen Lovinescu le credea necesare pentru modernizarea literaturii noastre și sincronizarea ei cu cea a Europei Apusene: dezvoltarea romanului de analiză, trecerea de la o literatură cu tematică preponderent rurală la una de inspirație citadină, înlocuirea fluxului întâmplărilor din romanul tradițional cu cel al conștiinței, accentul pus pe ideea de autenticitate, pe relatarea la persoana I, din perspectiva subiectivă a unui narator-personaj. Toate aceste deziderate vor prinde viață în romanele sale, dar și în piesele de teatru.

Autorul s-a afirmat ca **prozator, dramaturg, poet și eseist** și, chiar dacă a debutat în revista „Facla”, s-a format în matca „Sburătorului”, revistă și cenaclu promovate de Eugen Lovinescu. Așa cum afirma criticul și istoricul Ovid S. Crohmălniceanu, pentru acest scriitor a existat mereu un moment potrivit pentru a aborda diferite genuri literare: „*A scris versuri la vârsta stărilor lirice. S-a consacrat teatrului în faza contactului cu viața prin acțiune și apoi romanului, în etapa acumulării unei suficiente experiențe sociale.*”

După ce a participat ca voluntar la conflictele armate din Primul Război Mondial, a transfigurat artistic această experiență în **volumul de poezie** *Versuri*. Ideea. *Ciclul morții*, care va constitui și debutul său editorial, și în **romanul** *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*. Atât versurile din primul volum, cât și cele din **volumul** *Transcedentalia*, scrise între 1919 și 1920, au fost publicate inițial în revista „Sburătorul”.

Cam în aceleași timp scrie **piesele de teatru**: *Jocul ielelor*, *Act venețian*, *Suflete tari*, *Danton* etc., texte care se constituie în **drame de idei**, analizând conflicte interioare puternice, cu personaje problematice, ale căror principale crize existențiale vor avea ca surse: luciditatea, năzuința către absolut și imposibilitatea atingerii acestuia. Din punctul de vedere al autorului teatrul presupune un îndelungat

proces de creație: „Teatrul, spre deosebire de poezie și novelă, cere, în afară de inspirație și o muncă susținută, reveniri la nesfârșit. Fiecare dintre lucrările mele de teatru mi-a cerut câte 3-4 versiuni.” (Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici).

În genul epic s-a remarcat ca **nuvelist** – *Turnul de fildes* – și prin **romane**. *Patul lui Procust* este un dosar de existențe alcătuit după tehnica oglinzilor paralele și urmărește destinul a două iubiri imposibile. *Un om între oameni* este un roman fluviu dominat de figura lui Nicolae Bălcescu. *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* este o „proză superioară” (George Călinescu), în care autorul analizează cu o extraordinară acuitate „noaptea” întrebărilor fără răspuns pe care și le pune un tânăr intelectual în legătură cu războiul și cu dragostea, textul devenind o dramă a inteligenței născute din setea de cunoaștere.

Opera literară a lui Camil Petrescu se caracterizează prin **unitate**. Atât în romane cât și în piesele de teatru se evidențiază un autor analitic, care construiește personaje frământate de idealuri, trăind în lumea ideilor pure, incapabile să se adapteze la realitate. Crezul său artistic este exprimat, de altfel, în mod sugestiv, în volumul de versuri: „*Jocul ideilor e jocul ielelor*”. În plus, este evidențiată condiția degradantă la care societatea burgheză îi condamnă pe intelectuali, iar problematica este mereu aceeași: răzvrătirile, iluziile și dezamăgirile acestor indivizi de rasă, care se bizuie doar pe ei înșiși. Prin urmare: „*Literatura lui Camil Petrescu este o adevărată grădină a supliciilor prin care trebuie să treacă sensibilitatea umană, sub imperiul lucidității, într-o societate strâmb așezată... Tot ce implică caracterul polemic al operei scriitorului, îndârjire, luciditate, pasiune dialectică, orgoliu este expresia unei drame de o profundă semnificație socială.*” (Ovid S. Crohmălniceanu)

Opera teoretică este reprezentată de lucrări precum *Teze și antiteze*, *Modalitatea estetică a teatrului*, *Husserl: o introducere în filosofia fenomenologică* și *Doctrina substanței*, tipărită postum.

II. **JOCUL IELELOR** – dramă de idei

Concepția artistului despre teatru este aceea că „o dramă nu poate fi întemeiată pe indivizi de serie ci axată pe personalități umane puternice, a căror vedere îmbrățișează zone pline de contraziceri”, că personajele nu sunt caractere, ci cazuri de conștiință, personalități plene, singurele care pot trăi existența ca paradox: „Câtă luciditate, atâta existență și deci, atâta dramă.”

Prima formă artistică a dramei *Jocul ielelor* datează din 1916, după care autorul a realizat mai multe variante, piesa fiind publicată abia în 1947 în volumul de *Teatru*.

Ca specie literară *Jocul ielelor* este o dramă, text în proză care ilustrează aspecte ale vieții surprinse într-un conflict complex și puternic (conflictul exterior între Gelu Ruscanu și ceilalți: Saru-Sinești, Maria, Irene etc., dar și conflictul interior, din sufletul eroului, între ideea de dreptate absolută și compromisul pe care ar trebui să-l facă pentru a-l salva pe Boruga, sau între imaginea idealizată a tatălui

și realitatea vieții acestuia, realitate pe care i-o dezvăluie Saru-Sinești) cu personaje bine individualizate, tipice (Gelu, tipul intelectualului rafinat, al îndrăgostitului de absolut; Saru-Sinești, tipul oportunistului; Praidă, personaj lucid, ancorat în realitate, Maria, tipul femeii slabe, nehotărâte etc.), prezentând întâmplări și situații tragice (Gelu află cu stupeoare că tatăl său fusese un delapidator și se sinucisese din cauza unei femei vulgare), ai căror eroi au un destin nefericit (protagonistul se prăbușește din lumea ideilor pure, a idealurilor, în „infernul” realității care înseamnă compromis și falsitate și, ca urmare, reiterează gestul final al tatălui).

Textul aparține genului dramatic, în primul rând deoarece autorul se exprimă în mod indirect, lăsând personajele să-i transmită mesajul, intervenind doar în indicațiile de regie. Ca și în genul epic, personajele sunt antrenate în derularea unor evenimente plasate într-un anumit timp: „mai 1914” și spațiu: București (sediul ziarului „Dreptatea socială”, „Parcul Oteteleșanu”, „gazetele bucureștene”). Diferențele între textul dramatic și cel epic apar la nivelul compoziției. Ca text dramatic, destinat a fi reprezentat pe scenă, *Jocul ielelor* se deschide cu o listă în care sunt prezentate personajele, este structurat în trei acte care cuprind un număr variabil de tabouri și de scene, la începutul fiecărei replici este indicat numele personajului care o rostește: „Gelu: Bună seara, tovarăși, cum stăm cu numărul de mâine?”, apar didascalii: „Gelu (mereu nedumerit, dar fără să fie îngrijorat totuși)...” Modul de expunere dominant într-o piesă de teatru este dialogul. Utilizarea acestuia are drept consecință apariția elementelor de oralitate a stilului: verbe și forme pronominale la persoana a II-a: „De ce nu scrieți dumneavoastră un articol?”, „Ascultă, știi să scrii?”; construcții în cazul vocativ: „Tovarășe Vasiliu, hai să facem numărul mai repede...”, verbe la modul imperativ: „Atunci dați-mi voie să vă prezint pe domnul Praidă...”, interjecții: „Cine, mă?”, „Păi, atunci?”, puncte de suspensie, interogații: „Nu înțeleg nimic... De ce s-a omorât?” etc.

Așa cum am mai arătat, teatrul lui Camil Petrescu aduce în discuție **drame ale cunoașterii**. De altfel, în Nota care deschide piesa, autorul preciză: „*Lucrarea care urmează nu vrea să fie decât acest lucru contradictoriu, o dramă a absolutului...*” Prin urmare, conflictele se datorează unui mod diferit de a înțelege realitatea care pleacă de la conștiința unei diferențieri psihice structurale pe care o presupune viața intelectuală. Asemenea tuturor eroilor camilpetrescieni, Gelu „a văzut jocul ielelor”, este îndrăgostit de ideea lucrurilor și poartă în suflet nostalgia „bolnavă” a absolutului. „*Eu sunt dintre acei/cu ochi halucinați și mistuiți lăuntric/Cu sufletul mărit,/Căci am văzut idei*”, se confesează autorul într-o poezie.

S-a remarcat deseori faptul că din piesele sale nu lipsesc o febrilitate, un neastâmpăr, o curiozitate nobile, o anumită revoltă împotriva platitudinii.

De teatrul modern țin, în drama de idei în discuție, unele inovații scenice precum segmentarea în tablouri (uneori tablourile sunt reprezentate doar de indicații de regie, de exemplu Tabloul al II-lea din Actul I, altele sunt segmentate în scene), personificarea conștiinței personajelor prin dedublarea lor, raccourci-ul în timp

(rezumarea unor evenimente din trecut: Saru-Sinești îi povestește Mariei că a cunoscut tot timpul povestea ei de dragoste cu Gelu, acestuia din urmă îi mărturisește felul în care l-a ajutat pe tatăl lui să scape de acuzația de delapidare, Maria rememorează o duminică de vară târzie la Fontainebleau împreună cu Gelu etc.), dar și **paralelismul situațiilor** (între destinul tatălui și cel al fiului, din scena finală; între doamna Lecaillaux care îl omoară pe Galmetta și Maria Sinești care aduce în redacție revolverul cu care se va sinucide Gelu).

Geneza piesei este fixată de autor în „Addenda” la *Falsul tratat pentru uzul autorilor dramatici*: „Student... mă întorceam pe înserate într-o sâmbătă din mai 1916, cu obrajii încinși de invidie și dezgust... de la o bătaie de flori, care avusese loc la Șosea... Echipajele strălucitoare striveau sub un marș orgolios și stupid valuri de flori... Corolele erau împinse spre rigolele trotuarului, amestecate cu resturi de ziare, pe care privirea ageră a tânărului de douăzeci și doi de ani putea descifra din mers titlurile știute pe dinafară, despre gigantica măcinare de la Verdun. Înțelegeam atunci că lumea aceasta nu e cea mai bună cu putință, că Leibniz nu avea dreptate. În sâmbăta aceea s-a desprins în mine însumi autorul dramatic și, într-o săptămână... am scris... prima versiune din *Jocul ielelor* care trebuie să fie drama imperativului violent și categoric al Dreptății sociale.” Așadar, drama s-a născut dintr-un sentiment de îndreptățită indignare a tânărului autor împotriva acelei discrepante situații care pune a o frivolă „bătaie de flori” a protipendadei bucureștene alături de ororile războiului și de sacrificiul soldaților în luptele primei conflagrații mondiale. Povestea intelectualului îndrăgostit de ideea dreptății absolute urma să restabilească astfel echilibrul social și moral al lumii.

Acțiunea din drama *Jocul ielelor* începe în noaptea de 17 spre 18 mai 1914 când, la redacția ziarului socialist „Dreptatea socială”, Dașcu și paginatorul Sache încearcă să găsească materiale pentru ediția de a doua zi, în lipsa redactorilor, a secretarului de redacție Penciulescu, a administratorului Praidă și a directorului Gelu Ruscanu. Apare Kiriac, responsabilul Internaționalei a II-a care fabulează, ca în fiecare lună, despre izbucnirea unei iminente Revoluții. Agentul de securitate, venit să discute cu directorul, îl deconspiră povestind cum Responsabilul „E un om foarte cumsecade... dar are o țicneală... vede numai războaie și revoluții!... Aici vine de vreo 7 ani dar înainte... timp de vreo 10-11 ani se ducea la 18 ale fiecărei luni la Torța... Acum râd inspectorii de nebunia lui.”

La intrarea lui Penciulescu oamenii se plâng de lipsa materialelor pentru viitoarea ediție și acesta le vorbește despre o notă din paginile revistei guvernului în care apăruse informația că „Dreptatea socială” duce de ceva vreme o campanie susținută împotriva actualului ministru al Justiției, sugerând că va prezenta documente compromițătoare la adresa demnitarului. Se discută apoi cazul prezentat de un ziar din Franța, acela al jurnalistului Galmetta, care folosisese niște scrisori de dragoste ale doamnei Lecaillaux, pentru a lovi în soțul ei, ministrul Justiției. Praidă, sosit între timp la redacție, le povestește finalul tragic al poveștii, petrecut cu puțin timp în urmă: disperată, femeia îl împușcase pe jurnalist, în biroul său de la ziarul „Le siècle”.

Penciulescu îi informează apoi că fostul ministru al Justiției, Nancianu, și-a anunțat vizita, pentru a sta de vorbă cu directorul Gelu Ruscanu, pe care secretarul de redacție îl numește mai mult sau mai puțin ironic Saint-Just (Sfântul Dreptății), personaj care „...frumos ca un înger, tăios ca un paloș, pur ca zăpada... deoarece văzuse Jocul ielelor a dirijat teroarea și a trimis pe Danton la ghilotină...”

Ulterior, Vasiliu, corectorul, este ridicat ad-hoc la demnitatea de gazetar și însărcinat să redacteze știrea despre asasinatul din Franța, în lipsa lui Lotar, redactorul care plecase pe nepusă masă și fără să anunțe, la Paris.

Peste puțină vreme sosește Gelu, care fusese la Iași să pledeze în procesul greviștilor de la Pașcani. Penciulescu se arată sceptic în legătură cu rezultatul pozitiv al campaniei duse de Ruscanu împotriva ministrului Șerban Saru-Sinești și se teme de eventuale represalii. Gelu este însă încrezător în sprijinul tovarășilor de partid și îi mai acordă ministrului încă o zi de răgaz pentru a-și da demisia. Sinești este prezentat în taboul al II-lea singur în întuneric și dus pe gânduri, meditănd.

Gelu și Praidă îl vizitează la închisoare pe deținutul Petre Boruga, împreună cu fiul acestuia Mihai. Soția, Elena Boruga, refuzase să-l mai vadă, după ce le mărturisise tovarășilor din partid că dorește să divorțeze, după 7 ani grei de la încarcerarea soțului. Boruga fusese condamnat la 15 ani de închisoare pentru că îl lovise pe procurorul care venise să discute cu greviștii. Acesta îi înscenase apoi o pretinsă revoltă în închisoare și îl acuzase de tentativă de asasinat. Ca urmare, la pedeapsa inițială de 5 ani pentru grevă se mai adăugaseră 10 ani. Boruga trăiește „într-un fel de mormânt muced”, la carceră, și suportă regimul inuman de detenție doar de dragul soției și al copilului. Tovarășii îi ascund intențiile nevestei, deoarece sunt convinși că trădarea ei îl va omorî: „Ar fi murit demult, dacă gândul nevestei nu l-ar fi susținut cum susține morfina pe unii bonavi...”

Nancianu, fostul ministru conservator îl caută pe Gelu Ruscanu la redacție pentru a-l convinge să-i încredințeze documentul compromițător pe care să-l folosească în mod oficial în Parlament, din partea opoziției, împotriva lui Saru-Sinești. Gelu însă nu dorește să facă din această împrejurare „o afacere internă a regimului” și să slujească drept instrument al unui partid împotriva celuilalt, deoarece deziideratul său este înlocuirea orânduirii capitaliste cu cea socialistă.

După plecarea lui Nancianu, Gelu îi arată lui Penciulescu „documentul”, o scrisoare de dragoste a fostei sale amante Maria Sinești în care aceasta îi mărturisea că soțul ei a distrus un testament și a asasinat o bătrână „care se încăpățâna să trăiască”. Maria o adăpostise în casa ei pe doamna Manitti, o prietenă a bunicii sale. Bătrâna își lăsase averea de un milion de galbeni spitalului din Turnu Măgurele și bijuteriile i le dăruise Mariei.

Între timp, Șerban Sinești se arată îngrijorat de starea soției sale care s-a închis în dormitor și nu vrea să discute cu nimeni. Aceasta o primește totuși pe Roxana, dar verișoara trimisă de Saru nu o poate convinge să iasă din starea de izolare și depresie pe care o manifesta din momentul în care fostul amant amenința cu publicarea scrisorii. După ce o convinge să-l primească, soțul îi reproșează egoismul,

lipsa de maturitate, lășitatea și incapacitatea de a se comporta ca o adevărată mamă și soție. Ea îi aruncă în față vechile păcate, dar îi propune totuși să plece împreună și să lase în urmă tot trecutul. În ciuda iubirii aproape patologice pe care i-o poartă, el nu poate renunța la poziția socială și politică de care se bucură, la mirajul puterii. Somat să-și dea demisia, Sinești îi dezvăluie soției adevărul macabru: el a cunoscut dintotdeauna și chiar a urmărit cu o voluptate bolnavă idila ei cu Gelu Ruscanu: „*Dacă strigam, riscam să te pierd cu totul și nu puteam îndura gândul ăsta... Și pe urmă am descoperit acea voluptate mai amară decât toate... Am descoperit ce haină bucurie, ca o drojdie, poate să-ți dea corpul unei femei care te refuză...*” Ministrul nu cunoaște și soția nu îi poate dezvălui mărturisirea despre asasinarea doamnei Manetti pe care i-o făcuse lui Gelu.

În momentul în care directorul „Dreptății sociale” vrea să dea la cules scrisoarea incriminatoare, o serie de personaje se perindă prin redacție pentru a-l convinge să renunțe. Mătușa Irena, care îl crescuse, îi arată într-o scrisoare o altă față a tatălui pe care Gelu îl considerase un model, un om superior, fără pată: „*Tata... avea mâinile albe și fruntea atât de palidă...*” Acesta căzuse pe vremuri în patima jocului de cărți și își însușise, pentru a plăti o datorie, o sumă mare pe care trebuia să o depună la licitație în numele societății la care era avocat. Sinești, secretarul său la acea vreme, îl salvase de la dezonoare împrumutându-i banii necesari pentru a acoperi fraudă. Nici dezonorarea numelui de Ruscanu, nici disperarea Mariei Sinești care vine să-l implore în numele fostei iubiri, nu îl înduplecă însă pe bărbatul care, în numele dreptății absolute, nu mai are viață intimă: „*M-am dăruit cu totul unei cauze... care depășește cu totul orice preocupări domestice*” și pe care „*fericirea nimănui, individual*” nu îl mai interesează.

Hotărârea îi este întărită de tragedia pianistului Lipovici care, din cauza mizeriei și a sărăciei, se sinucide împreună cu toată familia în mansarda clădirii dărăpănate, în timp ce din Parcul Oteteleşanu se proiectează pe zidul lepros afișul cu reclama operetei *Văduva veselă*. Întreg spectacolul grotesc al morții acompaniate de muzică de operetă, sub lumina unui luceafăr apărut pe cer ca o uriașă crizantemă de lumină, îl îndeamnă pe medicul legist să afirme: „*Nu, lumea asta nu e cea mai bună cu putință...*” și pe Gelu Ruscanu să încheie profetic: „*Lăsați-i să se îmbete, devorați de propria lor frenezie... Lăsați-i să petreacă... să se amețească. Nu vedeți că deasupra lor s-a și ridicat Steaua morții?*”

După încercările neizbutite ale mătușii și ale fostei iubite este rândul ministrului Saru-Sinești să stea de vorbă cu Ruscanu. Politician abil și fin manipulator ministrul se preface că nu știe nimic despre scrisoarea soției sale și precizează că nu vrea să stea de vorbă nici cu reprezentantul partidului socialist, nici cu directorul ziarului „Dreptatea socială”, ci cu omul Gelu Ruscanu, pe care nu contenește să îl numească prieten.

Apoi încearcă să îl facă să se simtă prost amintindu-i voalat despre vizitele pe care student sărac și îndrăgostit de Maria le făcea în casa Sinești, unde era primit cu bunăvoință. Îi reproșează lui Gelu, campionul dreptății absolute, că a debutat

corupând sufletul soției omului care avea încredere în el, a omului pe care l-a vegheat ceasuri întregi atunci când era bolnav: „De câte ori nu te-a apucat dimineața la mine acasă...” Pentru a desființa orice încercare de argumentare o acuză pe Maria de mitomanie erotică, de a fi încercat să-și ațâțe amantul brodând povești halucinante pentru a justifica adulterul. Sugerează apoi că femeia ale cărei afirmații nu pot fi susținute cu probe va avea de suferit cel mai mult: „Nu vei lovi decât tot în această nenorocită, căci vei da pradă opiniei publice, nu numai purtarea ei de soție nedemnă și de mamă denaturată care nu-și va mai putea păstra copiii, dar vei etala și tarele ei intime de femeie bolnavă...”

Ca ultim argument aduce în discuție prietenia cu tatăl lui Gelu pe care l-a iubit și l-a ajutat și de la care mai are încă scrisoarea prin care îl ruga să scoată bani din depozitul Societății forestiere pentru a-și acoperi fraudă. Pune apoi în cumpănă calculul rece al tânărului care a păstrat scrisoarea de dragoste pentru a o folosi la timpul potrivit și tăcerea în care el a păstrat atâția ani proba care i-ar fi putut incrimina tatăl, probă pe care i-o oferă acum fiului odată cu vestea coplesitoare a sinuciderii acelui tată absent, din dragoste pentru o actriță vulgară, cu pistolul pe care aceasta i-l trimisese în mod deliberat. Nici măcar această dezamăgire cumplită, această prăbușire în derizoriu a unui model de viață nu îl face însă pe Gelu să renunțe la ideea sa: „Nu va fi niciodată dreptate reală în lume până când ideea de dreptate nu va rămâne intangibilă, absolută.” Lăsând să se scurgă un scurt moment în care pare să-și fi epuizat toate argumentele, Sinești aruncă, parcă în joacă, cartea finală: „Acum vreo două zile secretarul general mi-a supus spre aprobare cererea câtorva membri ai partidului dumneavoastră de a li se îngădui să viziteze pe deținutul Petre Boruga... Voi cere dosarul lui și, dacă va fi cazul, îl voi propune pentru grațiere...”

Din momentul în care a aflat despre sinuciderea tatălui său, convins acum că și-a construit un model fals pe care și-a fundamentat întreaga existență, Gelu devine obsedat de portretul pe care îl are în birou și „îl privește lung, târât pe alte căi de viață și de moarte” începând să calce, pas cu pas, până la identificarea din final, pe urmele celui dispărut.

O vizitează pe Nora Ionescu, actrița care încearcă să recompună din mulțimea de foști amanți figura omului pe care nu îl iubise, ci îl folosisese cu o candoare plină de cruzime pentru a trăi confortabil cu Titi, actorul scăpătat, de aceeași mărginire sufletească și de aceeași perversitate calculată.

Următorul pas este de a o invita pe Nora să-și petreacă noaptea cu el, într-o încercare disperată dar plină de voluptatea grotescului de a înțelege mecanismele psihologice care l-au împins pe tată la gestul pe care el îl consideră un act de curaj, de asumare lucidă a unui act de conștiință.

Intră apoi la Capșa, spre surprinderea celor care îl cunosc, pentru a sta pe canapeaua din colț pe care cel din trecut aștepta înainte de a o lua de la teatru pe actriță. Pornit pe acest drum fără întoarcere al refacerii destinului acelui avatar al său, Gelu consimte „cu un soi de indiferență” a celui pe care realitatea nu îl mai

atinge, să renunțe la acuzarea lui Sinești pentru binele cauzei și al lui Boruga. Într-un gest de sfidare îndreptat împotriva vieții care îi năruise speranțele și idealurile clădite pe nisipuri mișcătoare, eroul dă foc scrisorii compromițătoare, dezamăgit că realizase prea târziu că „în viață nu există nimic limpede... că nu e nicăieri început și sfârșit clar... că lucrurile se nasc și mor unele în miezul celorlalte.”

Realizează apoi că nu va mai putea scrie niciodată, deoarece „Resortul mâinii e la mine în creier... Acolo s-a rupt ceva... eu nu pot să scriu decât ceea ce gândesc” și decide pe loc să-și dea demisia. În ciuda avertismentelor pragmaticului Praidă, protagonistul se simte ca un mecanism stricat, intrat în jocul ideilor și azvârlit apoi cu brutalitate în realitatea de care nu mai poate să se agațe: „Jocul Ielelor?... un joc... un joc... și eu sunt victima acestui joc... victima acestui negoț cu idei...”

O nouă vizită a Mariei, fericită că a rămas cu reputația nepătată, nu mai poate fi decât un prilej de a înțelege că modul lor de a gândi ideea de iubire este profund diferit. El o iubise la modul absolut, pentru că nu știe să vadă lucrurile decât la modul absolut, și de aceea nu îi putuse ierta o nevinovată, pe atunci, apropiere de un alt bărbat: „O iubire care nu este eternă nu este nimic...” Se refugiase apoi în conceputul de dreptate absolută care, credea el, nu îl poate trăda. Acum „nu mai sunt decât o biată epavă... toate resorturile sunt rupte în mine...” De aceea nu poate să o ia de la capăt, pentru că nu știe și nu vrea să trăiască din cioburile unei existențe superioare: „Răul e în noi, totul în lume este coruptibil... nimic nu e întreg și frumos... și nici nu poate deveni... ceea ce vreau eu nu e cu putință...”

Conștientizarea acestui fapt dureros declanșează paralelismul între ultimele clipe ale tatălui și discursul fiului care încercă să-i înțeleagă gestul sinucigaș. Nora Ionescu apare vrând să-i facă o surpriză tânărului, dar află că a ajuns cu douăzeci de ani prea târziu pentru a-l salva atât pe tată cât și pe fiu. Chiar propunerea disperată a Mariei, care este hotărâtă să divorțeze și să plece cu el, nu reușește să-l smulgă pe erou din brațele hotărârii tragice pe care o luase. În timp ce femeia mai încearcă să-l convingă, el ia revolverul pe care ea îl lăsase în birou cu două zile înainte și se sinucide, în timp ce imaginea tatălui, pe care numai el o văzuse, săvârșește același gest final.

Praidă încercă să explice ceea ce din perspectiva unui individ ancorat în realitate este de neînțeles: „Pentru ceea ce năzuia el să înțeleagă, nicio minte omenească nu a fost suficientă până azi...”

III. RELAȚIA ÎNTRE DOUĂ PERSONAJE (GELU RUSCANU-ȘERBAN SARU-SINEȘTI)

Camil Petrescu aduce în literatură problematica intelectualului, dar și condiția existențială a omului superior, care stă sub semnul a două metafore: cea a patului procustian și a jocului Ielelor. Atât în romane cât și în piesele de teatru este mereu vorba despre aceeași hidră cu mai multe capete, despre acel „animal de rasă” care a „văzut Ideea” și va fi pedepsit să fie „altfel”, asemenea tinerilor care văd noaptea în pădure ielele dansând. Trăind în lumea ideilor, a esențelor pure, în „noaptea”

căutărilor, a îndoielilor și a nevoii de certitudini, el nu va putea să se plieze pe tiparul realității, așa cum victimele celebrului tâlhar nu încăpeau în „patul” construit pe o dimensiune aleatorie. Patul procustian va semnifica deci un spațiu al inadecvării. Este cazul lui Ștefan Gheorghidiu (*Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*), al lui George Ladima (*Patul lui Procust*) sau al lui Gelu Ruscanu (*Jocul ielelor*), al tuturor acestor îndrăgostiți de absolut, care încearcă zadarnic o conciliere a idealului cu realitatea. Avatarul tuturor acestor „încarnări” se regăsește în volumul de versuri cu care debutează autorul: „...eu,/Eu am văzut idei.../Eu sunt dintre acei/cu ochi halucinați și mistuiți lăuntric/Cu sufletul mărit,/Căci am văzut Idei.”

De sorginte stendhaliană eroii lui Camil Petrescu au în plus un spirit de autoanaliză care nu le paralizează sensibilitatea, ci le-o ascute. Sunt intelectuali care, prin natura lor, tind să cunoască și să înțeleagă ce se petrece cu ei și refuză să trăiască altfel decât conștient. Prin urmare, fac din lămurirea rațiunilor existenței o problemă vitală. „E deosebirea de la trăire la conștiință... Adică, totul... drama... Câtă luciditate, atâta existență și deci atâta dramă”, afirmă într-un loc Gelu Ruscanu, pentru ca apoi să adauge: „Resortul mâinii e la mine în creier... eu nu pot să scriu decât ceea ce gândesc. Eu valorez cu condeiul atât cât valorează convingerile mele.” Așadar, pentru acești indivizi, analiza stărilor de conștiință, observația chinuitoare la care își supun viața interioară este o necesitate. Pentru ei această operație face parte dintr-o luptă. Omul care gândește nu se poate socoti cu adevărat liber atâta vreme cât este silit să trăiască sub imperiul forței iraționale a pasiunilor. De aceea vor sfârși tragic, deoarece autonomia absolută visată se dovedește o năzuință imposibilă.

Cuplul Gelu Ruscanu – Șerban Saru-Sinești reprezintă în drama *Jocul ielelor* tocmai această contradicție, ireconciliabila dihotomie între ideal și realitate.

Directorul ziarului „Dreptatea socială” este, așa cum afirmă Penciulescu, cel care a văzut ideile: „Cine a văzut ideile devine neom... Trece flăcăul prin pădure, aude o muzică nepământeană și vede în luminiș, în lumina lunii, ielele goale și despletite, jucând hora. Rămâne înmărmurit, pironit pământului, cu ochii la ele. Ele dispar și el rămâne neom. Ori cu fața strâmbă, ori cu piciorul paralizat, ori cu mintea aiurea. Sau mai rar cu nostalgia absolutului. Nu mai poate coborî pe pământ...” Dimpotrivă, ministrul Justiției este stăpânul absolut al lumii reale, ancorat puternic în concret, mizând și jucând cu abilitate cărțile legităților umane: „Nu e puțin lucru să vezi că ai ajuns, prin propriile tale mijloace, să te faci ascultat de oamenii de frunte ai țării, să fie cuvântul tău hotărâtor în orânduirea statului... Uite, cu mâna asta, pot semna un act care răsucesce destinul oamenilor...”

Portretul fizic îi definește de la început pe cei doi. „Gelu e un bărbat ca de 27-28 de ani, de o frumusețe mai curând feminină, cu un soi de melancolie în privire... are nervozitatea instabilă a animalelor de rasă...” Tinerețea îl predispune către poziția unui căutător de ideal, aspectul feminin către analiză, către încercarea de a înțelege resorturile interioare ale tuturor lucrurilor, melancolia trădează nostalgia

absolutului, iar postura de animal de rasă face trimitere la un individ unic, diferit de cei „de serie biologică”. În antiteză, Sinești este „un bărbat aprig bine legat, ca de patruzeci și ceva de ani”, un om matur, la apogeul forței fizice și morale, care dă o impresie de „concentrare dură, ca o carapace” și ale cărui mâini mari și agitate completează trăsăturile feței care „au o duritate de gravură”. Este profilul unui învingător, sigur pe sine, protejat de caracterul puternic și dur împotriva legităților aspre și uneori nedrepte ale realității.

Ceea ce uimește însă, la prima vedere, este privirea: Gelu „privește totdeauna drept în ochi pe cel cu care vorbește”, iar Sinești „are o privire puternică”. Aceeași forță a gândului și a voinței, izvorâtă la primul din convingerea că luptă în numele unei idei juste, iar la celălalt din conștientizarea propriei puteri. Chiar dacă puse în slujba unor scopuri diferite aceste două voințe de fier se vor înfrunta în încercarea de a pune stăpânire una pe „regatul” alteia.

La un prim nivel de lectură, conflictul între cei doi are drept sursă scrisoarea cu care Gelu amenință poziția socială și politică a lui Sinești, scrisoare de dragoste a Mariei, în care aceasta îi dezvăluise fostului său amant un asasinat al cărui autor este soțul ei, actualul ministru al Justiției.

Pentru Gelu, pe care Penciulescu îl numește *Saint-Just*, asasinul care ține în mână cumpăna dreptății este o abominabilă aberație a lumii: „A săvârșit o neleguire... Un criminal care pledează și afirmă sublimul legii” și o cauză a dezgustului cu care privește societatea: „În lumea asta care mă dezgustă, amintirea lui (a tatălui) era totuși un punct de sprijin.” Aceeași imagine a lui Sinești de om dur și periculos, de fiară care se apără lovind și care este în stare de orice pentru a-și apăra poziția de putere, se creionează prin portretul moral făcut de Praidă: „Crâncen jucător... Este sigur una dintre cele mai infernale canale din câte am întâlnit” sau de Maria: „Ești hidos... mereu te descopăr tot mai hidos... un monstru... Asta ești: un monstru...” Portretul se întrecește prin autocaracterizare: „Știu eu o vorbă de la tata: Câți câini m-au lătrat toți au turbat. Nu mă sperie atacurile... Știu să primesc lovituri dar mai ales știu să dau... Și cel lovit de mine nu se mai ridică...” și prin intermediul limbajului: „Nu știi ce puternic este sentimentul superiorității când știi lucruri pe care cei interesați cred că nu le ști... Vai de prostănacul acela care își închipuie că poate lupta cu mine... e un om pierdut...” Un individ care urăște și se răzbună în note acute, dar care știe să și iubească intens, aproape de patologic, renunțând la orgoliu, dar rămânând mereu puternic ancorat în real: „Am îndurat ani de zile îngenuncherea mândriei mele de bărbat... Te-am iubit cu o voință smintită și iubirea mea a fost arma cu care m-ai lovit.”

Aceeași febrilitate, aceleași dorințe nestăvilite, aceeași pasiune dar proiectate în ideal, în abstract, în cazul lui Gelu. Iubirea văzută la modul absolut, în afară de reguli și de tipare, o contopire totală, deasupra umanului, în care nu încap iertare și compromis: „Doi inși care se iubesc cu adevărat nu mai sunt oameni... O iubire adevărată înseamnă să nu poți gândi contrariul ei... Când te iubeam nu-mi puteam închipui viața mea fără tine nici măcar pe lumea cealaltă... O iubire care nu este eternă

nu este nimic..." Aceeași dezamăgire provocată chiar de aceeași femeie: „Maria, sunt nemângâiat eu însumi, dar aici nu poate fi greșeală... Aici nu se poate repara nimic... Faptul însuși că nu înțelegi că iubirea nu poate admite greșeala îmi explică și ceea ce ne-a adus unde suntem..."

Dezamăgit în iubire protagonistul se lasă pradă unui alt „absolut”, cel al dreptății, în același fel frust, frumos și nemilos deopotrivă, al unui „Arhanghel”: „Era frumos ca un înger, tăios ca un paloș, pur ca zăpada... Deoarece văzuse Jocul ielilor a dirijat teroarea și a trimis pe Danton la ghilotină”, afirmă Penciulescu încercând să explice apelativul de Saint-Just pe care i-l dă directorului revistei intitulată sugestiv „Dreptatea socială”. Gelu Ruscanu crede deci într-o justiție absolută: „Numai ideea de justiție absolută poate susține și închege conștiințele într-o luptă ca a noastră...”, în legea în stare pură, deasupra indivizilor și a istoriei: „Noi urmărim legea pură și ideea de dreptate însăși... Dreptatea este deasupra noastră și e una pentru toată lumea și toate timpurile...”, care, creată de oameni, devine, paradoxal, inumană: „N-am spus niciodată că suntem umani. Dreptatea este inumană.” Este un concept care nu poate face loc compromisurilor: „Suntem complici din lipsă de imaginație. Ah! viața nu merită... să fie trăită cu astfel de preț.”, care îndepărtează toate măștile: „Iată singura mască pe care am pus-o în viața mea (arată o mască de scrimă). Am putut greși, dar mască n-am purtat niciodată.”

Chiar dacă luptă pentru ideal, Gelu este o „lamă tăioasă” care se angajează într-un duel cu ceilalți, cu lumea, cu existența: „În atotputernicia lui Dumnezeu nu am crezut... Cutezanța mea a fost fără margini... Memoria părinților nu am cinstit-o... Am dorit femeia aproapei și am mințit... cuvântul mi l-am încălcat”, la fel de dur și inflexibil ca ministrul care urmărește scopuri mai umane. Nu ține cont de rugămintea femeii care l-a crescut: „Numele părinților noștri, numele tău vor fi nume de scandal”, de reputația postumă a tatălui: „Lasă, mătușă, acolo în groapă să-și primească tata pedeapsa și să îndure memoria lui dacă e nevoie ca un pic de adevăr să iasă deasupra.” sau de cea a femeii pe care o iubise: „Dreptatea individuală nu poate trece deasupra Dreptății tuturor. E o nenorocire, o mare nenorocire, că această biată femeie trebuie sacrificată, dar nu poate să fie altfel.” Devine astfel la fel de „inuman” ca legile pe care le apără, așa cum în mod subtil intuiește oponentul său: „Așadar sacrificii, liniștit ca o mașină, o femeie și copiii ei, pentru o cauză care e a oricui, dar nu e a ei...”, dar și Maria Sinești: „Uită-te la mine, fă un pas, du mâna la frunte, fă un gest, ca să mai cred că ești un om și nu o cauză.” Ea, cea care la început vedea în Gelu îngerul care se opune demonului cu care se măritase: „Când te-am întâlnit... după acest demon... am întâlnit un stâlp de lumină... O față de arhanghel... El era în viața mea mea o noapte grea, tu erai un nou răsărit de soare” ajunge să creadă în final că cei doi seamănă, intuind în ei aceeași forță brută, aceeași hotărâre, aceeași neînduplecare: „Prea puternici, prea răi, prea crânceni amândoi. O inimă e prea puțin lucru între două blocuri de răutate.”



Dacă Gelu îl acuză direct, fără menajamente, pe Sinești, acesta din urmă, jucător abil și bun cunoașcător al subtilităților legale, acuză în mod voalat, sub masca zâmbitoare a naivului. La întâlnirea din redacție, ministrul desființează una câte una convingerile tânărului. Prefăcându-se inițial că nu cunoaște conținutul scrisorii și nici vechea relație a lui Ruscanu cu Maria, el demonstrează calm și calculat că scrisoarea nu poate constitui o probă, că soția lui este o mitomană, că tatăl pe care Gelu îl considera o icoană nu a fost decât un împătimit de jocuri de noroc, un delapidator care s-a sinucis pentru o femeie de moravuri ușoare. Ajunge chiar să desființeze ideea de dreptate, ultimul refugiu al căutătorului de absolut: „Dar mai știi, poate că d-ta, luptătorul pentru adevăr, pentru dreptatea absolută, înflăcăratul reformator... campionul luptei împotriva corupției... ai debutat prin a corupe...” Apoi aruncă în joc cartea finală, pe care știe că Gelu nu o poate ignora: stă în puterea lui să-l elibereze pe Boruga. La presiunea tovarășilor de partid și lovit, mai mult decât fusese dispus să recunoască la început, de prăbușirea imaginii perfecte pe care și-o crease despre tatăl lui, Gelu cedează. Și, odată cu primul compromis, nimic din ceea ce crezuse nu mai stă în picioare, lumea ideală în care trăise se prăbușește sub presiunea realității. Își dă demisia din funcția de director, pentru că nu mai poate să scrie, odată ce nu o mai face din convingere, și reiterează, pas cu pas, finalul tragic al tatălui.

Pare că Sinești și realitatea au câștigat lupta: „Mi-a murit credința în mine însumi... Azi nu sunt decât o biată epavă... toate resorturile sunt rupte în mine...”, „Nu mai e nimic de făcut cu el. S-a destrămat hora ielelor...”

Și totuși... Gelu este convins că actul final al tatălui său fusese unul de curaj și de asumare lucidă a vieții: „A stat lucid în fața morții... a ales într-un act de conștiință.”, „Se sinucid tocmai cei curajoși, care văd limpede... Sinuciderea e o demonstrație de forță.” De altfel, chiar femeia care pretinde că îl iubește îl pune față în față cu altă „realitate” absolută: „Numai moartea este perfectă. Tot ce e viu crește din pământul negru al păcatului.” Și Gelu se agață cu amândouă mâinile de acest nou concept absolut și îl îmbrățișează conștient, fiind, așa cu afirmă Praidă: „prea inteligent să accepte lumea asta așa cum este”, prea orgolios ca să se lase învins de ea: „L-a pierdut orgoliul lui nemăsurat...”

DRAMA

(perioada postbelică)

IONA

de Marin Sorescu

- I. UNIVERSUL OPEREI LUI MARIN SORESCU
- II. *IONA* – dramă de idei
- III. CARACTERIZAREA PERSONAJULUI UNIC

I. UNIVERSUL OPEREI LUI MARIN SORESCU

În peisajul literaturii române de după cel de-al Doilea Război Mondial, anii șaizeci-șaptezeci ai secolului trecut marchează o desprindere, uneori spectaculoasă, de presiunea politicului, care dominase scena socială și culturală după 1948. Apar scriitori născuți, cei mai mulți, în perioada interbelică, ce valorifică modelele trecutului sau impun altele noi, readucând literatura în făgașul său firesc, marcat de autenticitate și valoare estetică.

Dramaturgia, chiar dacă rămâne în umbră în raport cu poezia și proza, înregistrează contribuții remarcabile ale unor poeți și prozatori precum Marin Sorescu ori Dumitru Radu Popescu, sau ale unor dramaturgi prin excelență: Horia Lovinescu, Ion Băieșu sau Theodor Mazilu.

În această perioadă se bucură de un mare succes comedia și drama de idei.

Comedii precum *Proștii sub clar de lună* de Theodor Mazilu sau *Mielul turbat* de Aurel Baranga, condamnă prin răs discursul ideologic oficial, care creiona o lume ficțională dominată de oportunism și deformată de prostie.

Drama de idei aduce în discuție o problemă variată: de la istorie ca pretext al meditației amare (*A treia țepă* de Marin Sorescu), la utilizarea unui material mitico-legendar (*Moartea unui artist* de Horia Lovinescu, *Iona*, *Paracliserul* și *Matca* de Marin Sorescu).

Dacă în anii '60 în teatru era utilizată formula realistă închisă în canoanele obișnuite ale utilizării spațiului scenic, ulterior, odată cu deschiderea tematică, spațiul scenic este resimțit drept convențional.

Poetul, prozatorul și dramaturgul Marin Sorescu debutează cu un volum de parodii, *Singur printre poeți*, cu care se face remarcabil prin imaginația lirică fecundă și prin virtuozitatea tehnică. Autorul ia în răs felul în care o poetă contemporană vorbește despre cosmos sau modul solemn de a prezenta în lirică lucrurile banale. Verva și comicăria la nivelul limbajului, ironia fină și capacitatea de invenție verbală dovedite aici, îl vor caracteriza și pe viitorul scriitor.

În volumul *Poeme* poetul este entuziast și beat de univers, copilăros și sensibil, dovedind o extraordinară capacitate de a găsi surprinzătorul și fantasticul în lucrurile umile sau în temele comune. *La Liliaci* cuprinde poeme din ce în ce mai rafinate, care creionează universul rural, ironizând mitul vieții frumoase și profunde de la sat, impus de sămănătoriști, dar vizând în subtext prejudecata care îl ținea pe poetul modern departe de sat, din teama de a nu fi suspectat de tradiționalism: „*Lancea ironiei lui Marin Sorescu are două capete: cu unul rănește, distruge, cu celălalt tămăduiește și reanimă.*” (Eugen Simion)

În *Moartea ceasului* valorifică tema timpului și pe cea a morții, în *Tineretea lui Don Quijote* ideea de joc este anulată prin sensurile grave ale aluziei din subtext. *Suflete bun la toate* și *Astfel* arată un Sorescu profund, matur, ușor sceptic, deschis către metafizica existenței, obsedat de tema creației, afirmând că opera este o jertfă pe rugul cunoașterii.

Trei dinți din față este un roman de observație, cu o intrigă bogată și o narațiune clară, în contra abuzului de introspecție și fragmentarism al contemporanilor, în care Sorescu analizează „blestemul talentului”, cu dramele și prăbușirile lui.

„Când un poet scrie teatru este aproape sigur că piesele lui sunt niște metafore dezvoltate”, afirma criticul Eugen Simion, pentru ca tot el să remarce că nu este cazul lui Sorescu, care nu scrie teatru poetic, ci valorifică sensul nou pe care l-au dat dramaturgiei Beckett și Ionesco: „o căutare spirituală”.

Iona, *Paracliserul* și *Matca* sunt monologuri dramatice (ultima completată și cu părți dialogate) care aduc în discuție teme grave: omul în fața existenței copleșitoare sau revolta față de determinismul circumstanțelor, dar care nu fac din moarte o problemă fundamentală și nu caută în absurd o soluție de salvare.

Piesele alcătuiesc trilogia *Setea muntelui de sare*, al cărei titlu metaforic face trimitere la acel „apetit al cunoașterii” blagian, acea sete nepotolită a omului pentru mister și cunoaștere, aceea veșnică tentație a absolutului.

Iona, *Paracliserul* și *Matca* sunt parabole care se fundamentează pe o tehnică a ambiguității ce lasă loc multiplelor interpretări. Ele propun trei soluții ale unei drame existențiale unice. Este vorba despre individul captiv al existenței care caută soluții de „ieșire”. Personajele sunt prizoniere ale unui spațiu închis, trăind în absurd ca într-o situație normală: Iona stă de la început în gura peștelui uriaș, iar Paracliserul într-o catedrală nouă în care nu vine nimeni. Irina și tatăl ei vorbesc „despre țată și cosmos” într-o casă amenințată de potop, în care femeia stă să nască, iar tatăl ei se întinde în sicriu așteptându-și moartea. Dacă Beckett își „înarma” personajele cu vorbe pentru a se apăra de moarte și de absurdul existenței, Sorescu pune la dispoziția eroilor săi curajul și ironia.

Dacă în *Iona* și în *Matca* indivizii sunt împinși într-o existență dominată de singurătate, de întâmplări care nu țin de voința lor, peștele uriaș sau potopul, în *Paracliserul* reclusiunea este voluntară: personajul s-a închis de bunăvoie într-un lăcaș în care nu intră nimeni, deci într-o iluzie, într-o idee, din care nu vrea să evadeze.

Paracliserul propune pentru conflictul dintre om și existență o soluție „spiritualistă”: personajul se hotărăște să afume cu lumânarea pereții bisericii pentru a crea iluzia unei patine a timpului. Când lumânarea se termină își dă foc pentru a-și desăvârși munca. Matca propune altă soluție a aceluiași conflict: „solidaritatea lucrurilor gravide”, adică înfrățirea lucrurilor începute, care trebuie duse până la capăt. La finalul piesei cele două situații existențiale fundamentale, nașterea și moartea, își găsesc rezolvarea: bunicul moare, nepotul se naște, sugerând o continuitate prin succesiunea generațiilor, o cale prin care omul învinge moartea și se încapățânează să existe.

II. IONA – dramă de idei

Iona este o dramă, piesă de teatru în care un conținut serios și chiar tragic, ca acela al luptei omului cu singurătatea și cu existența, este prezentat în formă familiară și chiar comică, prin valorificarea ironiei: „Și cum poate marea să-i țină pe toți peștii ăștia pe mâncare și pe bere?” și a autoironiei: „– Mai bine m-aș face pescar de nori. Azi unul, mâine altul. Aș aduce repede potopul.” Specie hibridă, drama poate aduce în discuție personaje din orice mediu social sau personaje de idei, simbolice, cum este Iona, poate valorifica o gamă largă de sentimente și poate produce reacții dintre cele mai diferite, de la râs la plâns.

Drama se afirmă ca „gen serios” (Diderot), opus comediei, doar odată cu romantismul, deoarece acest curent desființase punct cu punct principiile clasice. Clasicismul, preluând valorile Antichității, îmbrățișase ideea purității genurilor și a speciilor literare și cultivase, ca urmare, doar speciile pure: tragedia și comedia.

Promotor al romantismului, Victor Hugo va impune drama, care topește în același suflu grotescul și sublimul, teribilul și bufonul, tragedia și comedia, înlăturând și regula celor trei unități din teatrul clasic.

Hegel găsea temeiul dramei moderne în aceea că subiectivitatea „în loc să acționeze ca absurditate comică, se umple de seriozitatea reacțiilor meritorii și a caracterelor ferme, în timp ce dârzenia tragică a voinței și profunzimea conflictelor se mlădiază și se aplanează în așa măsură, încât se poate ajunge la o conciliere a intereselor și la unirea armonioasă a scopurilor și a indivizilor”.

Aptă să surprindă caracterul contradictoriu și complex al realității, drama a devenit forma de expresie dramatică predilectă a teatrului din secolul XX.

Operă modernă, Iona este o dramă de idei (chiar dacă este subintitulată tragedie), structurată în patru tablouri, în care personajul unic „vorbește tare cu sine însuși, își pune întrebări și își răspunde, se comportă, tot timpul, ca și cum în scenă ar fi două personaje”. Această tehnică teatrală inedită, la care se adaugă și finalul deschis, a suscitat nenumărate interpretări și tot atâtea soluții posibile: „Am fost întrebat dacă burta chitului simbolizează călătoria în cosmos sau singurătatea intrauterină. În ce măsură Iona e primul om ori ultimul om? Și mai ales ce semnificație are gestul

final și dacă nu e prea multă amărăciune și dacă mi-e milă de umanitate?" Autorul însuși nu decodifică simbolurile și nu elucidează misterul: „Nu pot să vă răspund nimic. Totul mi se încurcă în memorie. Știu numai că am vrut să scriu ceva despre un om singur, nemaipomenit de singur.” În plus, spațiul scenic este valorificat în manieră modernă, autorul sugerând un decor simplu și extrem de încărcat de simboluri: apa, niște cercuri făcute cu creta, o moară de vânt etc.

Titlul piesei reprezintă numele personajului unic și semnificația lui este într-o anumită măsură dezvăluită de autor: „...Apoi nu a mai rămas decât jumătate de ecou. Striga: Io-na și nu mai auzea decât: Io, Io, în vreo limbă veche înseamnă: eu... Îmi vine pe limbă să spun că Iona sunt eu... Omenirea întreagă este Iona, dacă-mi per-mite. Iona este omul în condiția lui umană, în fața vieții și în fața morții.”

III. CARACTERIZAREA PERSONAJULUI UNIC

În primul tablou spațiul scenic este împărțit în două: o gură imensă de pește și apa, desenată cu creta. Iona stă de la început în gura peștelui, delimitându-se simbolic de „apă”, dacă ea reprezintă lumea oamenilor obișnuiți, creionată sub forma unor cercuri concentrice care sugerează condiția limitată, contingenta. Ceilalți, care „visează marea fără pește”, „dorm buștean”, nu își pun întrebări, iau existența ca pe un dat, lăsând „tot greul peștelui” asupra individului superior, ce nu se mulțumește cu cercul strâmt și care simte că uneori viața de om este neîncăpătoare pentru idealurile pe care și le făurește: „Ne punem în gând o fericire, o speranță, în sfârșit, ceva frumos, dar peste câteva clipe observăm mirați că ni s-a terminat apa.”

Iona este pescar, dar unul păgubos, care încearcă să-și păcălească norocul. De aceea are un acvariu cu pești „dresați” pe care îi aruncă în năvod, când vede „că e lată rău”, încercând să se convingă pe sine că este la fel ca și ceilalți, încercând să simtă că aparține „mării”. Numai că, în realitate, el își dorește să prindă peștele cel mare, pe care nu poate „să-l pun aici în năvod”, pentru că el ar trebui să fie pescar „de nori”. El este cel care „a văzut Idei”, așa cum unii văd lelele dansând în pădure și nu mai sunt niciodată „normali”, obișnuiți. Iona nu vânează „apro-piatele”, ci „depărtatele... erele, sferele”, schimbarea „zodiei”, a condiției sale umane. Prin urmare se neagă pe sine pentru a-și nega limitarea: „Nu te mai ține după mine, Iona”, pentru a ieși din ea și a afirma infinitul. Din acest moment până înainte de gestul final, întreaga piesă va fi o „căutare a sinelui”, o băjbăială prin întuneric. Personajul va fi înghițit doar simbolic de chitul pe care îl vânase, pentru că, în realitate, odată ce ne naștem suntem captivi ai lumii supuse degradării și morții, „bolnavi” de contingent și de „normalitatea” absurdă a existenței umane.

De aceea, în Iona apare o întreagă problematică a „ieșirii”. „Problema e dacă mai reușești să ieși din ceva, odată ce te-ai născut”, afirmă personajul, sugerând în manieră blagiană faptul că în momentul nașterii, al intrării în lume, individul cunoaște în același timp viața și moartea, deoarece „marele ceasornic al timpului” începe să-i

măsoare destrămarea. În această accepție, existența înseamnă captivitate, limitare, un șir nesfârșit de „burți de pește puse una lângă alta” și, în opoziție, nonexistența (de dinainte de naștere sau de după moarte) o soluție de „ieșire”, de „dezmarginire”.

Că închiderea gurii peștelui uriaș, în care de altfel Iona stă încă de la început, este doar simbolică, o dovedește reacția sau, mai bine zis, lipsa reacției personajului, la începutul tabloului al doilea, în momentul în care realizează că este „înghițit”: „Sunt înghițit. – Tot?” Iona trăiește în burta peștelui ca într-o situație „normală”, pentru că în realitate fiecare dintre noi este înghițit de existență încă de la naștere.

În momentul „luminării” interioare, Iona își aduce aminte mitul biblic al profetului trimis de Dumnezeu să propovăduiască în Ninive, dar nu mai știe cum se termină povestea, deoarece orice asemănare cu parabola din Vechiul Testament se oprește la: „Am auzit o poveste cu unul înghițit de un chit”. Biblicul Iona păcătuisese și apoi se căise, iar Dumnezeu îi oferise iertarea scoțându-l din burta peștelui uriaș. Iona lui Marin Sorescu este tot un revoltat împotriva comandamentelor, dar a unora de natură existențială. Pentru el nu există iertare și absolvire, atâta vreme cât l-a pierdut pe Dumnezeu: „Aș vrea să treacă Dumnezeu pe aici” și nu mai crede în acel minunat „model de înviere”: „Sunt ca un Dumnezeu care nu mai poate învia... Toți cred în el, unii sunt aproape distrați de atâta credință... Că noi oamenii, numai atâta vrem: un exemplu de înviere. Apoi ne putem duce liniștiți pe la casele noastre... să murim bine... Dar el e aici în mormânt... și nici nu mai are glas să urle până la ei: «Oameni buni, învierea se amână!»”

Observând cum „lucrează” interiorul peștelui mistuind hrana, Iona persiflează timpul care „mistuie” ființa, cântând „Veșnica mistuire”, trimitere ironică la „Veșnica pomenire” a morților și la speranța creștină a Vieții de Apoi. Își dă seama mai târziu că are la el un cuțit și amenință peștele: „Bine, mă mustețea, se poate să faci tu o imprudență ca asta?!... Dacă mă sinucid?” Adevărata amenințare este la adresa convenției dramatice. Dacă el, unicul personaj, piere, scena rămâne goală, iar piesa de teatru încetează să mai existe.

Totuși nu renunță la lupta cu viața atât de ușor și se hotărăște să folosească în alt mod cuțitul, tăind o fereastră către „afară”. „Dacă nu există ferestre ele ar trebui inventate”, va afirma mai târziu, atitudine care îl situează pe Iona în galeria celor care vor mai mult decât să „fie”, care nu se mulțumesc cu ceea ce le-a fost dat și încearcă să scape timpului și anonimatului.

La finalul tabloului al doilea, în acea lume închisă în care toate plutesc, în care nimic nu este fix, personajul are nostalgia stabilității: „N-aș face nimic altceva decât o bancă de lemn în mijlocul mării... Ar fi un lăcaș de stat cu capul în mâini în mijlocul sufletului.”

În tabloul al treilea, ajuns în burta următorului pește, Iona se ferește mereu din calea paletelor morii, simbol al trecerii timpului, dar și al existenței umane lipsite de consistență, o veșnică „vânare de vânt”.

Dezamăgit că „ieșirea” din primul pește nu înseamnă decât „intrarea” în altul, personajul filosofează pe tema vieții intrauterine, simbol al nonexistenței, dar și al nonlimitării, pentru că înainte de naștere ființa nu cunoaște nici viața, dar nici moartea. Adevărata problemă a ieșirii nu este nașterea, ci moartea, trecerea către postexistență, nonlimitarea simetrică cu cea din preexistență. Apoi își vede în continuare „de treabă”, treaba lui de om superior fiind aceea de a încerca să iasă din „hoitul hoiturilor”, din condiția sa limitativă. Metafora „unghiei”: „Și în loc de mine sunt tot o unghie. Una puternică, neîmblânzită, de la piciorul lui Dumnezeu” face trimitere la determinarea și la extraordinara voință pe care el le pune în slujba realizării scopului pe care și l-a propus.

Ajuns în interiorul celui de-al treilea pește, Iona are nostalgia mamei care reprezintă sursa neființei, dar și cauza ființării. În încercarea de a învinge timpul și contingenta, el se întoarce pe linia generațiilor către „mama tuturor lucrurilor”, aceea „Urmutter”, principiul originar, generator al vieții, pentru a încerca să înțeleagă marele mister al limitării noastre ca ființe umane. Și-ar dori să aibă posibilitatea de a învinge timpul printr-un șir nesfârșit de nașteri succesive: „Prima viață nu prea mi-a ieșit ea.... Dar poate a doua oară... poate a zecea oară. Tu nu te speria numai din atâta și naște-mă mereu.” De aceea intenționează să trimită „afară” o scrisoare pe care o scrie pe o bucată de piele tăiată din podul palmei stângi. O pune într-o bășică și apoi o uită. Mai târziu o va regăsi și o va citi, dedublându-se, auto-ironizându-se: „Se vaietă ca un copil”, ca și cum ar fi vorba despre un mesaj al întregii lumi, captive în „acel” sau „acest” univers de nesfârșite determinări circulare, „ca niște burți de pește puse una lângă alta”.

Iona realizează că nimeni „în cer sau pe pământ” nu poate să-l ajute, că este singur în această „încercare”, că „ceilalți”, oamenii comuni, reprezentați în piesă de Pescarul I și II, trăiesc liniștiți în limitarea lor, „privesc în cercul lor și tac” și pentru o clipă i se face frică de neantul ființării, de golul existenței care amenință să-l absoarbă și pe el ca o pâlnie dantescă: „Puii monstrului cel mare... Ce mari s-au făcut!... Vin spre mine cu gurile... scoase din teacă. Mă mănâncă!” Face însă un efort spintecând încă o dată „ispita” unei vieți liniștite și lipsite de sens.

În tabloul al patrulea i se pare că a reușit să iasă, dar după câteva momente de extaz: „Vreau să respir un pic și cu podul palmei” înțelege, destul de calm, de altfel, că în sensul acesta pe care pornise, de la interior către exterior, nu există cale de ieșire. Odată cu această revelație face un efort să pună capăt jocului de-a pescarul păgubos care încearcă să trișeze destinul. În mintea lui rătăcită începe să se facă lumină: imaginile existenței sale pierdute odată cu ecoul încep să capete contur și sensul vieții i se revelează cu o claritate de cristal: „Drăcia aceea frumoasă și minunată și nenorocită și caraghioasă, formată de ani, pe care am trăit-o eu...” Realizează că probabil a căutat în direcția greșită și că soluția ar putea fi nu în exterior, ci în interior: „Drumul, el a greșit-o. Trebuia s-o ia în partea cealaltă.” În acel moment se regăsește pe sine cu surprindere și cu satisfacție și împăcat „pleacă din nou”, spintecându-și propria limitare.

Finalul deschis lasă loc multiplelor interpretări, dar este și o modalitate prin care autorul îl implică pe cititor în actul creației, îl obligă să-și imagineze o rezolvare posibilă a conflictului dramatic între om și sine, „să scrie” finalul în maniera care îi convine și care se potrivește gustului său.

De aceea este mai puțin important dacă de data aceasta Iona reușește „să răzbească la lumină”. Este de asemenea mai puțin important dacă sinuciderea este un act de curaj, așa cum sugera Albert Camus, sau un act de lașitate, de renunțare. Importantă este pentru cititor lecția de viață, curajul lui Iona de a-și înfrunta destinul și de a refuza limitarea și singurătatea, apetitul pentru cunoaștere al ființei umane, încercarea sa de a potoli „setea muntelui de sare”.

POEZIA

ROMANTISMUL

Curentul romantic a apărut la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, prima dată în Germania (în același timp cu clasicismul și interacționând cu acesta), apoi în Anglia și, mai târziu, în anii 1820 în Franța și în Rusia, ca o reacție împotriva clasicismului, demontându-i punct cu punct principiile. Este vorba despre epoca în care burghezia europeană, cu impetuoșitatea sa revoluționară, va rupe lanțurile feudalității pentru reabilitarea individualității umane.

Prefața la drama *Cromwell* de Victor Hugo (1827) este considerată **manifestul romantismului european**, chiar dacă elemente romantice apar și înainte de acest moment în texte precum *Meditații* de Lamartine, *Poeme* de Alfred de Vigny sau *Racine și Shakespeare* de Stendhal.

Trăsături ale romantismului:

- dacă opera clasică era concepută ca rezultat al rațiunii, cea romantică dă **frâu liber sentimentului, pasiunii și fanteziei creatoare**;
- dacă scriitorul clasic se exprima în stilul înalt, pur, neamestecat, cel romantic este liber să valorifice toate straturile (registrele) limbii;
- dacă **personajul** clasic era rege sau cel puțin nobil, cel romantic este **recrutat din toate păturile sociale**. Eroul creat de romantici este unul **excepțional, pus să acționeze în împrejurări excepționale**. Deseori creat pe baza antitezei, din lumini și umbre, el este dominat de convulsiile sensibilității. Prototipul romantic este „eroul byronian”, actorul unei existențe furtunoase și chinuite, care se dăruiește pasiunilor și este mistuit apoi de regretul că le-a cedat. El freamătă de revoltă împotriva semenilor, a societății și chiar a lui Dumnezeu, se refugiază în singurătate, sfâșiat de orgoliu și de dezgustul vieții. Se prostornează însă în fața a două altare: iubirea și natura sălbatică.
- se remarcă **totala libertate de creație și amalgamarea speciilor și a genurilor**. Prin urmare, romanticii vor cultiva **drama**, specie hibridă, în opoziție cu clasicii, care susțineau puritatea genurilor și a speciilor, considerând, de exemplu, că doar comedia și tragedia sunt specii dramatice demne de a fi promovate.
- sunt valorificate **anumite teme**: iubirea, natura, folclorul, istoria, timpul, și **motive**: condiția omului de geniu, noaptea, luna, apa (curgătoare și stătătoare), motive ale evaziunii în spațiu și în timp (călătoria, visul, reveria, trecutul), dublul (gemenii, cuplul), îngerul și demonul (Lucifer, titanul răzvrătit), metempsihoza, floarea albastră, magia, cifrele magice etc.

Reprezentanți ai romantismului european:

În Franța: Alphonse de Lamartine, Alfred de Musset, Alfred de Vigny, Prosper Mérimée, Gérard de Nerval, Victor Hugo

În Germania: Novalis, Heinrich Heine, Friedrich Hölderlin, Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann

În Anglia: Walter Scott, Percy Bysshe Shelley, Byron, Samuel Taylor Coleridge, John Keats, William Blake

În Italia: Alessandro Manzoni, Giacomo Leopardi

În Rusia: Mihail Lermontov, Aleksandr Pușkin

Romantismul românesc

În literatura română **romantismul** are un caracter particular dat de condițiile istorice. În contextul Revoluției de la 1848 și prin asimilarea principiilor estetice ale romantismului european, se constituie la noi o mișcare literară pusă în slujba idealurilor de redeșteptare națională. Odată cu romantismul se pun bazele unei literaturi originale, însuflețite de un puternic sentiment patriotic și de lupta pentru unitate, libertate și independență.

Prin urmare, **romantismul românesc** cunoaște, în opinia criticii, trei etape:

În **primul rând**, se poate vorbi despre **mișcarea preromantică** delimitată prin eforturile unor oameni de cultură, printre care Gheorghe Asachi și Ion Heliade Rădulescu, pentru edificarea unor instituții de cultură precum școala, presa și teatrul. Poezii preromantici Vasile Cârlova, Gheorghe Asachi, Ion Heliade Rădulescu și Grigore Alexandrescu sunt senzitivi, sentimentali, visători și inadaptați, își caută refugiul într-un cadru de natură sălbatică, stâncos și virgin. Își întorc cu nostalgie privirea către trecutul glorios, cultivând motivul ruinelor și pe cel al mormintelor ca pretexte ale evocării. Mai sunt cultivate motive specifice precum noaptea, solitudinea, deznădejdea dată de trecerea inexorabilă a timpului.

A **doua etapă** este inaugurată de apariția în 1840 a revistei „Dacia literară”, editată de Mihail Kogălniceanu și acoperă și momentul Revoluției de la 1848, așa-numita **perioadă pașoptistă**. Scriitorii pașoptiști sunt și conducători sau susținători ai revoluției și operele lor transfigurează artistic idealurile acesteia. Alecu Russo scrie poemul mesianic *Cântarea României*, Andrei Mureșanu poezia *Un răsunet* care avea să se intituleze mai târziu *Deșteaptă-te, române*, Nicolae Bălcescu creează în exil *Istoria românilor* sub *Mihai-Voievod Viteazul*, Dimitrie Bolintineanu publică *Legende istorice*, iar Vasile Alecsandri colecția folclorică *Poezii populare ale românilor*, pune bazele dramaturgiei românești prin comediile despre Chirița și prin drama *Despot-Vodă* și cântă vitejia românilor din Războiul de Independență în volumul *Ostașii noștri*.

Ultima etapă apare după 1848 și se prelungește până către Primul Război Mondial, constituind etapa deplinei maturități a romantismului românesc reprezentată de operele lui Alexandru Odobescu, Bogdan Petriceicu Hasdeu, Alexandru Macedonski și mai târziu Barbu Ștefănescu Delavrancea, Octavian Goga sau Mihail Sadoveanu. În această epocă, cea mai strălucită fațetă a acestui curent o va întruchipa **romantismul absolut, eminescian**.

LITERATURA PAȘOPTISTĂ

Epoca pașoptistă (1830-1860) este din punct de vedere social scena unor evenimente decisive pentru soarta românilor: Revoluția de la 1848 și Unirea Principatelor. În planul vieții culturale, literatura începe să capete un rol din ce în ce mai important și să se definească în raport cu celelalte domenii.

În prima jumătate a secolului al XIX-lea, înlăturarea domniilor fanariote și promovarea domnitorilor pământeni, dar și cristalizarea unor noi relații economice și politice, au creat premisele pentru dezvoltarea social-economică și pentru modernizarea vieții culturale. Dar feudalismul și formele despotice de guvernare deveneau obstacole serioase în calea acestor tendințe. Revoluția lui Tudor Vladimirescu scosese deja în evidență slăbiciunile edificiului feudal și dăduse poporului conștiința forței sale. Ca urmare, în ciuda tuturor încercărilor de opresiune se intensifică starea de spirit antifeudală. Lupta pentru emancipare socială și națională din jurul anului 1848 devine astfel o manifestare a conștiinței naționale, marcând începuturile revoluției burghezo-democratice. În acest sens este relevantă semnificația pe care Mihail Kogălniceanu o dădea noțiunii de „politică”: *„politica... a ajuns a fi astăzi sufletul lumii moderne; la dânsa ținesc și largile tendințe ale literaturii ce formulează și împrăștie ideile... politica este puternica circulație ce atâță toată gândirea și toată ideea...”*

Sub influența culturii occidentale, în ultimele două decenii ale perioadei pașoptiste se manifestă **pe plan cultural o puternică efervescență națională**. Astfel, se stimulează utilizarea în scris a limbii române și creațiile literare originale care să aibă ca surse de inspirație valorile naționale. Se remarcă și o dezvoltare fără precedent a învățământului, a presei, a teatrului și a științelor, se înființează societăți culturale și științifice, se organizează biblioteci și librării, ia amploare mișcarea de culturalizare a maselor, proces inițiat de cărturarii iluminiști. Semnificativă este în acest sens opinia exprimată de George Barițiu în „Gazeta de Transilvania” în 1838: *„Lățirea științelor și a cunoștințelor, împrăștierea ideilor la toate clasele de oameni!... Mijloace la acestea sunt cărțile, literatura, scrierile periodice... propovăduite la toți.”*

În domeniul învățământului, se pun bazele școlii în limba română. Gheorghe Lazăr înființează „Școala de la Sfântul Sava” în București, Gheorghe Asachi deschide un curs de inginerie și pune bazele „Școlii de la Trei Ierarhi” din Iași, iar la Brașov apare prima școală comercială la care predă George Barițiu.

În aceeași epocă, un rol deosebit de important în promovarea culturii îl joacă **societățile culturale**, care acționează în sensul dezvoltării învățământului, a editării de ziare, a înființării de teatre, a creării bazelor unei literaturi originale, dar și a asimilării culturii universale. Dinicu Golescu și Ion Heliade Rădulescu înființează „Societatea Literară”, a cărei activitate a fost continuată tot prin efortul lui Ion Heliade Rădulescu și al lui Ion Câmpineanu de „Societatea Filarmonică”. Mai târziu, Iancu Văcărescu creează „Asociația culturală a României”.

O contribuție deosebită în sensul promovării spiritului național și a „iluminării” maselor populare prin cultură o are **dezvoltarea teatrului**. Ion Heliade Rădulescu și Gheorghe Asachi pun bazele teatrului în limba română, la început prin intermediul traducerilor, apoi prin opere originale. În 1840, conducerea Teatrului Național este preluată de Mihail Kogălniceanu, Vasile Alecsandri și Costache Negruzzi care văd în creațiile dramatice originale o modalitate de educare a poporului. Astfel, Alecsandri scrie *Chirița în provincie* și *Chirița în Iași*, iar Negruzzi comedia *Muza de la Burdujeni*.

În domeniul științific pașoptiștii susțin nu numai asimilarea și popularizarea noilor cuceriri, ci și stimularea gândirii originale. Apar și primele societăți științifice, se conturează știința economiei politice, se dezvoltă gândirea filosofică. Se dorește ca istoria să capete aspect științific, dar să devină și o sursă de inspirație a unei literaturi naționale.

O amplă activitate publicistică completează atmosfera de efervescentă culturală a epocii. Apar primele ziare: la București „Curierul românesc”, la Iași „Albina românească”, iar la Brașov „Gazeta de Transilvania”.

Pașoptismul literar se manifestă printr-o **juxtapunere de curențe literare, de direcții estetice și de stiluri**. Coexistă în epocă elemente iluministe, neoclasiche, umaniste, romantice și realiste. Se împletesc mesianismul utopic și național și toate formele romantismului, care începuse să se manifeste la noi din descendența celui francez.

Ca peste tot în lume, în această perioadă se afirmă și la noi cu putere spiritul național, **încrederea în valorile naționale** precum folclorul, istoria și natura. Acestea devin, alături de evenimentele social-politice ale momentului, teme predilecte în operele literare.

În această epocă se manifestă sub aspect cultural și literar **două tendințe**: pe de o parte, **deschiderea spre cultura și literatura universală** și, pe de altă parte, **întoarcerea către valorile morale și artistice ale spiritualității românești**. Prin urmare, apar **noi specii ale literaturii culte** (preluate din folclor), precum **balada și cântecul**. **Fabula** se îmbogățește cu elemente de limbaj contemporan și prezintă aspecte ale vremii, iar **oda** devine mijloc de afirmare a idealurilor politice și culturale românești.

Scriitorii epocii pașoptiste (Gheorghe Asachi, Costache Negruzzi, Vasile Alecsandri – în Moldova; Ion Heliade Rădulescu, Vasile Cârlova, Nicolae Bălcescu, Ion Ghica, Cezar Bolliac, Grigore Alexandrescu, Dimitrie Bolintineanu – în Muntenia; Andrei Mureșanu, Timotei Cipariu, George Barițiu – în Transilvania) formează o grupare unitară datorită **preocupărilor similare**: scriu opere literare cu caracter militant și patriotic, în care transfigurează artistic idealurile Revoluției de la 1848, la care au participat activ: libertate, dreptate socială și politică, unitate națională.

Trăsăturile definitorii ale literaturii pașoptiste: satirizarea tarelor societății feudale, reflectarea problemelor sociale ale momentului, inspirația din istoria

neamului, din folclor și din natura patriei se reflectă, de asemenea, în creațiile tuturor scriitorilor din epocă.

Creațiile poetice transfigurează artistic **spiritul național** prin exaltarea dragostei pentru pământul românesc, pentru popor și pentru tradiții (Gheorghe Asachi *La patrie*, Cezar Bolliac *O dimineată pe Caraiman*) și prin elogiul înfăptuirilor și progreselor țării (Grigore Alexandrescu *O impresie. Dedicată oștirei române*), **afirmarea omului în ipostaze diverse**: omul filosofic (Dimitrie Bolintineanu *Scopul omului*), cel religios (Ion Heliade Rădulescu *În așteptarea lui 1848*), cel sentimental (Dimitrie Bolintineanu *O fată tânără pe patul morții*), cetățeanul (Andrei Mureșanu *Un răsunet*) și **critica societății contemporane** în satire (Grigore Alexandrescu *Satră. Duhului meu*) și fabule (Ion Heliade Rădulescu *Cumătria cioarei când s-a numit privighetoare*).

În proză apar primele încercări de literatură descriptivă, istorică și satirică prin relatările de călătorie (Grigore Alexandrescu *Memorial de călătorie*, Vasile Alecsandri *O primblare la munți*), prin nuvela istorică (Costache Negruzzi *Alexandru Lăpușneanul*) și prin fiziologia satirică (Ion Heliade Rădulescu *Domnul Sarsailă, autorul*). Pe lângă aceste încercări apărute înainte de Revoluția de la 1848, se remarcă și încercări de roman (Ion Ghica), de nuvele romantice (Vasile Alecsandri, Grigore Alexandrescu) și de proză memorialistică.

Preocupați, prin urmare, de problemele ideologice și implicați în viața politică, scriitorii adoptă o poziție comună și în domeniul cultural. Un rol esențial în stabilirea unei direcții unitare în cultură le revine celor **trei reviste importante ale epocii**: „Dacia literară”, „Propășirea” și „România literară”.

Dacă prima etapă a fenomenului pașoptist, cea a „deschizătorilor de drumuri” (Gheorghe Asachi și Ion Heliade Rădulescu) se caracteriza în special prin inițiative de constituire a instituțiilor culturale precum presa, teatrul, școala, începând din anul 1840, după apariția „Daciei literare”, prioritară devine chestiunea afirmării identității literaturii române, a emancipării acesteia față de modelele apusene.

Marele eveniment publicistic al anului 1840 este deci, apariția la Iași, a revistei „Dacia literară”, sub redacția lui Mihai Kogălniceanu în colaborare cu Vasile Alecsandri și Costache Negruzzi. Deși cenzura a suprimat apariția revistei după doar trei numere, programul enunțat în paginile ei a corespuns atât de precis aspirațiilor momentului, încât s-a fixat în conștiința politică și socială și a devenit o linie directoare pentru evoluția literaturii române.

Ca mentor al generației pașoptiste și al „Daciei literare”, Kogălniceanu publica în primul număr al revistei articolul-program „Introducere”, considerat a fi **manifestul literar al romantismului românesc**.

Articolul debutează cu un omagiu adus inițiatorilor presei românești, Gheorghe Asachi și Ion Heliade Rădulescu.

Revista își propune, după cum o sugerează și **titlatura ei simbolică**, să se adreseze locuitorilor din toate provinciile românești și să devină „un repertoriu general

al literaturii românești", promovând o limbă și o literatură comune. Unul dintre marile merite ale revistei va consta deci în promovarea direcției naționale și populare în cultura noastră.

Dacă predecesorii încurajaseră deopotrivă creațiile originale și traduceri, Kogălniceanu afirma că originalitatea este „însușirea cea mai prețioasă a unei literaturi” și descurajează imitațiile „care au devenit la noi o manie primejdioasă care omoară în noi duhul național”. Punctul de vedere al omului de cultură este ferm: „Traducțiile nu fac o literatură”. Această poziție nu implică refuzul total al preluării formelor altor literaturi, ci atrage atenția asupra abuzurilor și asupra imitației fără discernământ.

În spiritul romantismului european, apare apelul adresat scriitorilor de a crea o literatură originală, inspirându-se din realitatea autohtonă, valorificând teme precum istoria națională, natura patriei și folclorul românesc: „Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre țări sunt destul de mari, obiceiurile noastre destul de pitorești și de poetice, pentru ca să putem găsi și la noi subiecturi de scris, fără să avem pentru aceasta trebuință să ne împrumutăm de la alte nații.”

Un alt punct programatic precizează că revista va institui o atitudine critică obiectivă și constructivă: „Critica noastră va fi nepărtinitoare. Vom critica cartea, iar nu persoana.”

Pentru a susține aceste deziderate revista anunță că va avea patru secțiuni: cea de compuneri originale, cea cu articole semnificative din presă, apoi critica nouărilor editoriale și ultima cuprinzând note informative cu caracter literar și științific.

În paginile sale „Dacia literară” a publicat creații originale ale scriitorilor care au răspuns îndemnurilor lui Kogălniceanu: nuvela istorică Alexandru Lăpușneanu de Costache Negruzzi sau poezia Anul 1848 de Grigore Alexandrescu.

Revista are marele merit de a fi instituit un program cultural național, de a fi unit forțele dispersate ale provinciilor românești și de a le fi dat o direcție comună. Configurația literaturii române din secolul al XIX-lea s-a datorat în mare parte acestei reviste, deoarece ea a jalonat traseul evoluției literaturii noastre până la apariția Junimii, un sfert de veac mai târziu.

Figură marcantă a epocii pașoptiste, Ion Heliade Rădulescu este, în opinia lui G. Călinescu „a doua mare personalitate a literaturii române după Dimitrie Cantemir”.

Fost elev al „Școlii de la Sf. Sava” deschisă de Gheorghe Lazăr, Heliade va contribui ulterior la ridicarea primei generații de profesori români școliți aici și la dezvoltarea învățământului românesc în general. Lucrarea Gramatica românească, publicată la Sibiu, are ca merit deosebit simplificarea ortografiei chirilice prin adoptarea principiului fonetic. În plus, prin înființarea de societăți culturale și prin contribuția sa la edificarea teatrului românesc, Heliade devine unul dintre principalii inițiatori pașoptiști în domeniul culturii.

Poezia sa, chiar dacă redusă cantitativ, este de o mare diversitate și ilustrează mai toate speciile literare, deoarece Heliade se remarcă în cultura română în general prin munca sa de pionierat, prin imaginea de deschizător de drumuri.

Poetul imaginase un proiect poetic care să cuprindă, transfigurate artistic, toată istoria umanității și toate aspectele sociale și de trăire individuală ale omului. Ideea îl ancorează în estetica romantică, atâta vreme cât el vede în poet un creator de lumi. Tot de factură romantică este concepția conform căreia punctul de plecare al poeziei este în primul rând experiența personală: „În operele oricărui artist sau scriitor a trebuit să se vadă și oarece asemănare cu viața lui...”, dar și valorificarea unor teme precum istoria (*O noapte pe ruinele Târgoviștei*), rolul deosebit al artistului în societate (*Poezia*), critica societății contemporane (în fabule și satire).

În opera *Zburătorul*, Heliade valorifică alte trei teme romantice, dintre care două se regăsesc și în programul „Daciei literare” pentru edificarea unei literaturi cu specific național: folclorul, natura și iubirea.

Titlul trimite la motivul Zburătorului, de largă circulație europeană (cu unele modificări el circulă și în alte spații culturale), care are drept sursă credința populară într-o ființă supranaturală, capabilă să se metamorfozeze într-un bărbat cu înfățișare strălucitoare și seducătoare, dar cu inimă de gheață, care apare în vis sau în realitate în viața tinerelor și le produce primii fiori ai iubirii. G. Călinescu consideră *Zburătorul* ca reprezentând mitul erotic, unul dintre cele patru mituri fundamentale românești, alături de cel al etnogenezei noastre (*Dochia și Traian*), al existenței pastorale (*Miorița*) și de cel al creației durabile realizate prin jertfă (*Monastirea Argeșului*).

Compozițional, textul are o structură tripartită: o idilă în prima parte, un pastel și, la final, transfigurarea artistică a unei credințe populare.

Idila, specie literară de factură romantică, înfățișează o poveste de dragoste în spațiul rural. Fata, cuprinsă de o „boală” necunoscută și neașteptată, îi mărturisește mamei, confidenta sa, manifestările fizice și psihologice care o invadează subit și o înspăimântă: „pieptul mi se zbate”, „vinețele pe sân mi se ivesc”, „inima-mi zvâcnește!... și zboară de la mine!”, „tremur de nesațiu”, „ochii-mi vâpăiază”, „pornesc dintr-înșii lacrimi”, „un nod coala m-apucă”, „ici coasta rău mă doare”, „în trup o piroteală”.

Poetul valorifică antiteza, procedeul artistic romantic, pentru a descrie stările contradictorii care creionează începutul iubirii, acel amalgam de angelic și demonic, de extraz și suferință „dureros de dulce”: „un foc s-aprinde/răcori mă iau”, „ard buzele/obrajii se pălesc”, „îmi cere... nu-ș ce-mi cere”, „și cald și rece îmi furnică prin vine”, „în brațe n-am nimica și parcă am ceva”, „Obrajii... unu-mi arde și altul mi-a răcit”.

Mama îi propune soluții specifice imaginarului și concepțiilor populare: descântecul la „Baba Comana... ori Sorica”, ajutorul divin: „Du-te la moș popa” sau cel miraculos: „ori mergi la vrăjitor”, împotriva „lipiturii” provocate de Zburător.

Pastelul, altă specie iubită de romantici, creionează în mod gradat imaginea înserării, într-o atmosferă bucolică a satului patriarhal, cu cirezi de vite care se întorc leneșe de la câmp apropiindu-se de adăpători, cu susur cald și îmbietor de lapte „când ugerul se lasă sub fecioreasca mână”, cu aer vibrând de murmur și de belșug de vite „muginde”, în care se împletește zvonul cumpenelor de la fântână și bătaia molcomă a războaielor de țesut. Imaginile vizuale creionate prin metafore: „vestmântul negru”, „a laptelui fântână”, „nemișcare plină”, epitete în repetiție: „Noapte naltă, naltă” și simboluri: „cobe, tot cade câte-o stea” se împletesc cu cele auditive predominante, realizate prin gerunzii: „țipând chema”, „vite muginde”, aliterații: „șoaptă-n susur” și metonimie: „lătrătorii s-aud”.

În plus, imaginii vizuale a gradației crepusculului urmat de întuneric: „era în murgul serei”, „încep a luci stele”, „răsare-acum și luna”, „e noapte naltă, naltă” i se adaugă cea auditivă a larmei în descreștere: „cumpeni țipând”, „vitele muginde”, „de tauri grea murmură”, „a laptelui fântână începe să s-auză ca șoaptă în susur”, până când „tăcere este totul și nemișcare plină” și noaptea își aruncă peste lume „vestmântul de stele semănat”, presărând în somn „încântec și descântec” și pregătind apariția Zburătorului.

Dacă în prima parte existența acestuia era sugerată în trei ipostaze subtile de fior: „prin vine un fior”, de adiere: „dar e un vânt ușor” și de soartă: „Eu parcă-mi auz scrisul”, în final ea se concretizează în imagini ale basmului popular: „balaur de lumină cu coada-nflăcărată”, „tot zmeu a fost, surato” și ale realității imediate: „Dar ce lumină iute ca fulger trecătoare”, „Ca brad un flăcăiandru”. Aceste metamorfoze fac din zburător un personaj fantastic, un erou romantic excepțional, iar eroina este conturată și ea în împrejurări excepționale, prefigurând Luceafărul eminescian.

Tuturor acestor elemente ale imaginarului romantic li se adaugă atitudinea subiectivă de simpatie a poetului față de eroii săi, registrul popular-regional al limbii, de o surprinzătoare prospețime și plasticitate: „nu prinț de veste”, „tremur de nesațiu”, „junincea... căta oborul”, „prunca vițelușă”, „pacoste de zmei”, „Și drept pe coș, leicuță! ce n-ai gândi, spurcatu!”, „Văzu-tu-l-ai și tu?” și individualizarea prin intermediul lui a unui spațiu etnic și social.

MIHAI EMINESCU

- I. UNIVERSUL OPEREI LUI MIHAI EMINESCU
- II. TEMA ȘI VIZIUNEA DESPRE LUME ÎN *SARA PE DEAL*
- III. PARALELĂ *DORINȚA – DE CÂTE ORI, IUBITO*

I. UNIVERSUL OPEREI LUI MIHAI EMINESCU

„Bucură-te înariparea gândului abia întrupat
Bucură-te somn în care munții-n capete se bat
Bucură-te corn de seară când s-apleacă-n vad gorunii
Bucură-te logodirea lacului cu raza lunii.”

(Valeriu Anania, *Imn Eminescului*)

Ne bucurăm și noi, umili cititori, pășim pe urma strălucirii de luceferi, în șoapta vântului foșnind prin trestii, atenți să nu-i călcăm nici umbra, nici florile de tei...

Așa cum anticipa Titu Maiorescu în studiul din 1889 dedicat personalității și poeziei eminesciene, secolul XX a început sub auspiciile geniului său și „forma limbii naționale, care și-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire...” a fost „punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a vestmântului cugetării românești”.

Poet, prozator, dramaturg și publicist, Eminescu reprezintă, așa cum același Maiorescu intuia, o sinteză a trei surse fundamentale: personalitatea sa copleșitoare și singulară, cultura de amploare universală și profunda cunoaștere a creației artistice românești de până la el, cu tot ce avusese ea reprezentativ: literatura populară, opera cronicarilor și literatura pașoptistă.

Opera lui Mihai Eminescu reprezintă ultimele manifestări, în plan istoric, ale romantismului european, curent declanșat în literatura apuseană o jumătate de secol mai devreme. Romantismul impune primatul sentimentului și al fan-teziei, subiectivitatea, afirmarea individualității creatoare, fascinația pentru mister și pentru excepțional, interesul pentru folclor, pentru mituri și pentru anumite teme și motive literare precum istoria, iubirea, natura, condiția geniului.

Eminescu valorifică în operele sale lirice, epice (*Sărmanul Dionis*, *Cezara*, *Făt-Frumos din lacrimă* etc.) și dramatice (*Andrei Mureșanu*, *Grue Sânger*), toate temele și motivele specifice acestui curent la care a aderat, după cum însuși afirma: „Eu rămân ce-am fost, romantic”.

În ciuda acestei mărturii categorice el a prețuit totuși și estetica clasică, a cunoscut limbile vechi, intenționând să scrie chiar o gramatică a limbii sanscrite. În plus a cunoscut cultura și filosofia clasică valorificând artistic idei platoniciene,

a promovat idealurile clasice de bine, frumos și adevăr, aspirația către perfecțiune și către echilibru, stilul reflexiv, armonios, limpede, sentențios, având adesea accente satirice. Țelul său suprem se înscrie tot pe făgașul clasic, atâta vreme cât a căutat mereu „cuvântul ce exprimă adevărul” și a dorit să pună în evidență adevărurile fundamentale ale existenței și ale suferințelor omenești.

În perioada de aproape două decenii în care geniul său s-a manifestat spre uriașul câștig al culturii românești se disting trei etape ale creației:

- etapa creațiilor de adolescență (1865-1869) conține și debutul literar cu poezia *La mormântul lui Aron Pumnul* în broșura *Lăcrămioarele învățăceilor gimnaști* din Cernăuți și puțin mai târziu cu textul *De-aș avea* în revista „Familia” de la Pesta. Este momentul peregrinărilor prin țară când va cunoaște în mod direct poporul, limba, obiceiurile și realitățile românești. Sub influența pașoptiștilor Heliade, Mureșanu, Bolintineanu sau Alecsandri, scrie o lirică însuflețită de idealuri patriotice și umanitare și străbătută de interogații asupra misterelor existenței, dar și de vise generoase de dragoste. Din această epocă datează romanul *Geniu pustiu*, textul dramatic *Mureșanu* și un proiect de dramă intitulat *Mira*.
- în a doua etapă (1869-1876), etapa studiilor la Viena și Berlin, se configurează din ce în ce mai pregnant revolta sa împotriva celor mărginiți și a unor întocmiri sociale greșite care stau în calea elanurilor și idealurilor înalte. Concepe acum *Veneră și Madonă*, *Epigonii*, *Mortua est*, *Memento mori*, poemele de inspirație populară *Călin nebunul*, *Călin* (file din poveste), *Strigoii*, *Gemenii*, poeziile de dragoste *Noaptea*, *Sara pe deal*, *Floare albastră*, basmul cult *Făt-Frumos din lacrimă* și nuvela fantastică *Sărmanul Dionis*.
- a treia etapă (după 1876), ieșeană și bucureșteană, este cea a deplinei maturități și a desăvârșirii artistice, în sensul șlefuirii asperităților de expresie, a găsirii formei perfecte pe măsura înălțimii gândului poetic, a echilibrului și armoniei proporțiilor de factură clasică: *Scrisorile*, *Luceafărul*, *Glossă*, *Odă* (în metru antic) etc.

Temele creației eminesciene

1. Concepția despre misiunea poetului și a poeziei

Textele care surprind această temă în care scriitorul încearcă să răspundă întrebărilor „Cine este poetul?”, „Care este misiunea sa în lume?”, „Ce este arta (poezia)?”, „Ce reprezintă procesul creator?” se numesc *arte poetice*.

Cele mai cunoscute arte poetice eminesciene sunt: *Epigonii*, *Scrisoarea I*, *Criticilor mei*, *Icoană și privat*, *Numai poetul...*, *Eu nu cred nici în Iehova*, *Ondin și poetul*, *Iambul*, *În zadar în colbul școlii*. La acestea se adaugă însă și texte în care tema centrală este alta, dar în care se strecoară gânduri despre condiția poetului și a destinului său: *Glossă*, *Odă* (în metru antic), *Luceafărul* etc.

Chiar dacă se declara **adept fervent al romantismului**: „Nu mă-ncântați nici cu clasici/Nici cu stil curat și antic/Toate-mi sunt deopotrivă/Eu rămân ce-am fost: romantic” și a valorificat artistic numeroase dintre temele și motivele acestui curent, în poeziile de maturitate se remarcă și o **atitudine clasică**. Este omul superior care „privitor ca la teatru” încearcă să se detașeze de vârtoarea lumii și a sentimentelor: „Tu în colț petreci cu tine” pentru ca, senin, să poată contempla spectacolul lumii, înțelegând „Ce e rău și ce bine”. Chiar dacă această atitudine înseamnă câștigarea eternității reprezintă și condamnarea la singurătate: „Ochii mei nălțam visători la steaua singurătății”, „Ci eu în lumea mea mă simt/Nemuritor și rece”.

Icoană și privaz dă glas visului de poet: „eu sunt copilul nefericitei secte/Cuprins de-adânca sete a formelor perfecte” pentru care limba este „ca un râu d-eternă mângâiere”, iar desăvârșirea cere „o artă puternică, ce-ncântă”. Eminescu aspiră nu spre o artă superficială, cu preocupări mărunte care imită natura „Natura-alăturată cu-acel desemn prea șters,/Din lirica modernă – e mult, mult mai presus” și nici spre una exclusiv formală „Să reproduci frumosul în forme mă înveți:/De-aceea poezia-mi mă umple de dispreț”, ci spre o poezie care să transfigureze realitatea și al cărei cuvânt să exprime adevărul, deoarece „E ușor a scrie versuri/Când nimic nu ai a spune/Înșirând cuvinte goale/Ce din coadă au să sune” (**Criticilor mei**). Adevărul artei este adevărul vieții, al frumuseții, dar și al suferinței de a trăi: „Nu e carte să înveți/Ca viața s-aibă preț –/Ci trăiește, chinuiește/Și de toate pătimește/Și-ai s-auzi cum iarba crește” (**În zadar în colbul școlii**).

Epigonii este structurată în două părți în care poetul plasează în **antiteză trecutul** literaturii române pe care îl elogiază și **prezentul** care nu îl satisface. Îi numește „epigoni” (urmași nedemni) pe artiștii contemporani, printre care se include și el cu modestie.

Trecutul este creionat prin metafora „zilele de-aur a scripturilor române”, deoarece vechii poeți rămân de admirat pentru că au întemeiat limba română literară: „ca un fagure de miere”, scriau punând suflet și minte în slujba actului artistic: „Și de-aceea spusa voastră era sântă și frumoasă/Căci de minți era gândită, căci din inimi era scoasă”, transfigurau artistic idealuri înalte: „pierduți în gânduri sante, convorbeați cu idealuri”, erau înțelepți: „urmați cu răpejune cugetările senine”, sinceri și inocenți: „Sufletul vostru – un înger, inima voastră – o liră”, capabili să viseze și să transpună visurile în cuvinte, să transfigureze realitatea: „sante firi vizionare/Ce făceați valul să cânte, ce puneți steaua să zboare/Ce creați o altă lume pe-astă lume de noroi”.

Contemporanilor săi le reproșează lipsa sentimentelor și a talentului: „simțiri reci, harfe zdrobite”, viciile și ipocrizia: „Mici de zile, mari de patimi... Măști râzânde, puse bine pe-un caracter inimic”, lipsa credinței și a patriotismului, superficialitatea: „Dumnezeul nostru: umbră, patria noastră: o frază/În noi totul e spoială, totu-i lustru fără bază”.

În finalul textului apare **definiția poeziei** care trebuie să însemne puritate și curățenie sufletească: „înger palid cu priviri curate”, un joc în care se împletesc imaginile

artistice vizuale: „*voluptos joc cu icoane*” și cele auditive: „*și cu glasuri tremurate*”, o modalitate prin care realitatea este înfrumusețată și îmbrăcată în veșminte regale: „*Strai de purpură și aur peste țărâna cea grea*”. Poezia mai înseamnă o altă lume, cea a imaginației, o alternativă la realitatea crudă și deseori frustrantă, o șansă eternă în fața vieții trecătoare.

Numai poetul oferă o imagine metaforică a artistului care, prin creația sa, se ridică deasupra condiției umane limitate, devenind etern. Poezia se **structurează pe antiteza dintre omul de geniu, poetul**, care scapă condiției pieritoare: „*ca păsări ce zboară deasupra valurilor*” și **oamenii de rând** care sunt inconsistenți și plini de zbateri inutile, precum valurile care înaintează pe loc și nu lasă nimic în urmă: „*oamenii se nasc și mor/ca și miile de unde... Treierând neconținut/Sânul mării infinit.*”

Criticilor mei surprinde cele două componente esențiale ale actului creator: **talentul** (inspirația) și **munca**, efortul de a prinde gândurile în cuvinte care să exprime „adevărul”, dar și frământările poetului ale cărui idei „*bat la porțile gândirii*” pentru ca el să le găsească „*veșmintele vorbirii*”.

2. Tema istoriei și meditația socială

Istoria, evoluția umanității, contribuția omului la nivel cultural și social sunt prezente în numeroase opere eminesciene, în care poetul proiectează pe fundalul meditației de factură romantică tablouri ale devenirii de la cele mai îndepărtate timpuri până în momentele contemporane lui.

Atunci când este vorba despre valorificarea temei istorice atitudinea lui Eminescu capătă două tonalități: **una elegiacă și alta satirică**.

Tonalitatea elegiacă se remarcă în texte precum *Memento mori*, *Mureșanu* sau *Împărat și proletar* și se datorează unei viziuni romantice asupra zădărniciilor zbatelor omeniești în raport cu Marele Timp.

Memento mori subintitulată chiar *Panorama deșertăciunilor* este un poem de dimensiuni și de viziune gigantești, ce prezintă evoluția umanității de la epoca primitivă, la Babilon, la Egipt, Palestina, Grecia, Roma, Dacia, la Evul Mediu și până la Revoluția Franceză, evoluție plasată sub semnul cunoscutei cugetări din biblicul *Ecleziast*: „*Deșertăciunea deșertăciunilor, toate sunt deșertăciune*”. Toate aceste epoci și civilizații remarcabile ale omenirii au fost la un moment dat șterse de nisipurile timpului, ridicarea și decăderea lor succesivă sugerând că nimic nu durează și că „*eternă-i numai moartea, ce-i viață-i trecător*”. Ca o alternativă la uitare și la moarte, poetul alege să „*beau paharul poeziei înfocate*”, să răscumpere prin artă viața și să-și câștige clipa de nemurire.

Mureșanu evocă figura poetului și revoluționarului ardelean plasată la granița dintre realitate și mit. Aflat în pragul morții acesta este preocupat de marile probleme ale existenței: „*Și azi îndrept aceleași crude-ntrebări la soarte*” și reproșează lumii, societății, ura și răutatea care par să le definească: „*Sâmburele lumii-i eterna răutate*”. Pesimist, acesta nu mai crede în fericire: „*Fericiri a lumii, închipuiri deșarte*”,

pare să nu mai vadă țelul care i-a însuflețit lupta în slujba neamului său: „Viața noastră... îndeplinește oare în lume vreo solie?” și se îndoiește de faptul că jefra și patriotismul său vor folosi în final binelui comun: „De îți jertfești viața, tu, pentru un popor/Au sarcina vieții purta-va mai ușor?”

În **Împărat și proletar** răul care rămâne în lume în urma distrugerii civilizațiilor prinde forma inechității sociale. Titlul care conține un oximoron este sugestiv punând față în față clasa exploatatorilor și pe cea a exploataților. **Dicursul proletarului** care denunță diferite aspecte și instituții ale statului și care îndeamnă la revoluție este urmat de cel al Cezarului, „vârful mândru al celor ce apasă”, dar investit și cu atributele omului de geniu. Următorul tablou surprinde lupta comunarilor pentru apărarea puterii politice a Comunei pariziene, iar ultimul meditația Cezarului detronat care trece în revistă concepte filosofice schopenhaueriene: voința oarbă de a trăi sau incapacitatea omului obișnuit de a pătrunde tainele lumii. Totuși, Cezarul este filosoful de geniu care are acces la cunoașterea absolută, ajungând în final la concluzia: „Că vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi”.

Tonalitatea satirică a meditației eminesciene se remarcă atingând toate laturile societății în *Junii corupți*, *Epigonii*, *Ai noștri tineri*, *Scrisoarea IV*, *Scrisoarea V*, dar atinge culmea virulenței în *Scrisoarea III*.

Configurată pe baza **antitezei trecut-prezent**, *Scrisoarea III* se deschide cu tabloul care înfățișează **visul unui sultan** „dintre aceia ce domnesc peste vreo limbă/Ce, cu-a turmelor pășune, a ei patrie și-o schimbă”, vis care prevestește prin metafora „copacului” creșterea și expansiunea Imperiului Otoman. Al doilea tablou surprinde confruntarea dintre sultanul Baiazid și Mircea cel Bătrân înaintea bătăliei de la Rovine și scoate în evidență admirația poetului patriot Eminescu pentru trecutul glorios de luptă al poporului nostru și pentru legendarele figuri de voievozi ctitori și păstrători de neam și țară. Prima parte, cea a evocării trecutului, mai conține **descrierea victoriei** „armiei române” și **scrisoarea de dragoste** în metru popular a unuia dintre „fiii falnicului domn” către draga sa de la Argeș: „De din vale de Rovine/Grăim, Doamnă, către Tine,/Nu din gură, ci din carte,/Că ne ești așa departe.”

Partea a doua creionează o surprinzător de virulentă **satiră** a poetului lacului și al blândeii lune **la adresa contemporanilor săi**: „Veacul nostru îl umplură saltimbancii și irozii...” Patriot înflăcărat, iubitor de adevăr, sincer și curat în spirit, lipsit de vanitate și departe de zădărniciile omenești, Eminescu se revoltă în imagini penetrante și violente împotriva: „canaliei de uliți”, a gloriilor născute pe stradă și „la ușa cafenelii”, a urâciunii „fără suflet, fără cuget/Cu privirea-mpăroșată și la fâlci umflat și buget/Negru, cocoșat și lacom, un izvor de șiretlicuri... Chintesență de mizerii de la creștet până-n talpă”. Evocă în final imaginea domnitorului Țepeș care i se pare a fi singura soluție, singura salvare a țării sale iubite de „pocitura cu bulbucății ochi de broască”: „Cum nu vîi tu, Țepeș doamnă, ca punând mîna pe ei,/Să-i împarți în două cete: în smintiți și în mișei,/Și în două temniți large cu de-a sila să-i aduni,/Să dai foc la pușcărie și la casa de nebuni!”

3. Tema filosofică

Eminescu valorifică motive precum zborul intergalactic, călătoria în timp și în spațiu, metempsihoza, condiția omului de geniu, lumea ca teatru, detașarea clasică, contemplarea lumii, trecerea ireversibilă a timpului, umbra, dublul, gemenii, haosul, geneza și extincția universului, miturile etc.

Toate creațiile sale au un substrat filosofic chiar dacă tema centrală este una diferită. Totuși tema filosofică se evidențiază mai ales în operele poetice de maturitate precum *Luceafărul*, *Scrisorile*, *Glossă*, *Odă (în metru antic)*.

Scrisoarea I este un poem filosofic, dar și o satiră pe tema condiției omului superior în societate, marginalizat și singur.

Primul tablou surprinde imaginea lunii, ochiul nocturn al lumii în filosofia indiană, stăpână a universului, sub raza căreia se desfășoară o întreagă galerie de tipuri umane: regele, săracul, vanitosul, comerciantul, toate diferite, dar și aduse la un numitor comun prin condiția lor umană supusă morții. Dintre acestea iese în evidență figura „bătrânului dascăl”, mască lirică a geniului care, în ciuda sărăciei și a decrepitudinii fizice, scapă timpului și morții prin cunoaștere: „*Uscățiv așa cum este, gârbovit și de nimic/Universul fără margini e în degetul lui mic.*”

Al doilea tablou creionează geneza universului, având ca sursă *Rig Veda*: Haosul primordial, acel întuneric, acel nimic a dat naștere lui Unu, principiul masculin. Din unirea acestuia cu Haosul-mumă se nasc: „*lumea, lună, soare și stihii...*”

În relație de simetrie cu precedentul, **tabloul al treilea** prezintă extincția. Universul se întoarce la eterna pace care stăpânea și înaintea creației: „*Timpul mort și-ntinde trupul și devine veșnicie/Și în noaptea neființii totul cade, totul trece,/Căci în sine împăcată reîncep-eterna pace...*”

Al cincilea tablou este o satiră la adresa societății, a oamenilor de serie biologică incapabili de a înțelege și de a accepta superioritatea omului de geniu. Ei nu numai că nu îl admiră, dar îl judecă, încearcă să-i găsească păcate, greșeli care îl coboară la înălțimea lor, îl fac să semene cu ei: „*... vor căta vieții tale/Să-i găsească pete multe, răutăți și mici scandale -/Astea toate te apropie de dânșii...*”

Ultimul tablou, în relație de simetrie cu primul, readuce în atenție imaginea lunii, insistând pe ideea că toate câte există sunt stăpânite de raza ei și de geniul morții.

Glossa aduce în discuție două atitudini: cea clasică a geniului care tinde către cunoașterea absolută detașându-se de toate pasiunile omenești, de toate tentațiile care ar putea să-l abată de la drumul său către desăvârșire spirituală și cea romantică.

„*Toate-s vechi și nouă toate*” sugerează că experiențele omenești se repetă din perspectiva marelui univers, dar la nivel individual fiecare viață este nouă.

Lumea ca teatru. Dacă lumea este văzută ca teatru, noi oamenii suntem actori și jucăm pe scena vieții rolul care ne-a fost destinat. Cel care se poate detașa de tumultul lumii și coboară în „sală” devine spectator și reușește să privească obiectiv pentru a distinge binele de rău, adevărul de minciună etc.

Relativitatea timpului și a spațiului. Așa cum din punct de vedere geografic două orașe există în același timp, dar noi nu putem fi în ambele deodată, ci doar în mod succesiv, aceeași concepție se poate aplica și timpului. Acesta este văzut ca o dreaptă care se întinde de la minus la plus infinit și pe care coexistă trecutul, prezentul și viitorul, doar că noi oamenii nu putem să le percepem simultan, ci doar să le străbatem pas cu pas, de la trecut către prezent trecând prin fiecare punct al dreptei.

Destinul omului superior. Acesta este un spirit înalt, preocupat de sferele înalte, de altele, „erele, sferele” cum avea să afirme mai târziu Blaga. Ceilalți sunt în antiteză preocupați de material, de lucrurile trecătoare și frivole. De aici incapacitatea lor de a înțelege diferitul, insolitul, ceea ce iese din obișnuit.

Omul de geniu are un țel, un drum pe care îl urmează și de la care nu se poate abate în ciuda tuturor ispitelor lumii care încearcă să-l rețină precum sirenele pe Odiseu.

Odă (în metru antic) creionează în incipit **atitudinea clasică** a celui „pururea tânăr” departe de capcanele contingentului, „înfășurat în manta-mi”, cu privirea mereu ațintită către înalt, dar sfâșiat de singurătate. Apoi, neașteptat și tulburător se iscă în cale-i iubirea cu esența ei duală de miere și venin: „dureros de dulce”. Arzând pe rugul de caznă și deliciu, el, spiritul superior, cunoaște și tumultul vieții și umbra morții. Își dorește în final să renască din cenușa trăirilor omenești care consumă și mistuie, precum Pasărea Phoenix, biruind din nou tentația și redevenind seninul însingurat.

4. Poezia de inspirație folclorică

Iubitor de folclor, pasionat culegător de texte populare și promotor al valoroasei noastre creații tradiționale dar și al miturilor și al credințelor universale, Eminescu folosește drept sursă de inspirație creația populară pe mai multe paliere:

- **preia teme și motive din folclorul românesc:** tema naturii (comuniunea om-natură, personificarea codrului, antiteza om trecător-natură eternă) dimensiunea fantastică, motive specifice basmului;
- **valorifică mitologia românească** (mitul zburătorului), **dar și universală** (Panteonul scandinav al lui Ondin, geneza în mitologia indiană etc.);
- **utilizează modelele metricei populare:** structura astrofică, monorima și rima împerecheată, ritmul trohaic și măsura scurtă, dar și muzicalitatea versului popular născută din ritm, imagini artistice auditive, rime și din valorificarea registrului popular-regional.

Toate aceste niveluri ale sursei folclorice se regăsesc în poezii precum *Revedere, Ce te legeni, La mijloc de codru, Crăiasa din povești, Făt-Frumos din tei, Fata din grădina de aur, Călin* (file din poveste).

Pentru Eminescu, literatura populară este componenta esențială a sufletului nostru național și fundamentul literaturii culte: „O adevărată literatură, trainică... nu se poate întemeia decât pe graiul viu al poporului nostru, pe tradițiile, obiceiurile și istoria lui, pe geniul lui.”

Etern căutător al cuvântului „ce exprimă adevărul”, poetul apreciază în mod deosebit capacitatea creației populare de a găsi expresia cea mai simplă și mai naturală a unui gând sau a unui sentiment: „Farmecul poeziei populare îl găsesc în faptul că ea este expresia cea mai scurtă a simțământului și a gândirii...”

Preluarea formelor și a ideilor din literatura populară și prelucrarea lor spre o formă desăvârșită, capacitatea sa de a versifica și a imagina după modelul tradițional l-au îndreptățit pe criticul G. Călinescu să afirme: „Cea mai mare însușire a lui Eminescu este de a face poezie populară fără să imite, și cu idei culte, de a coborî la acel sublim impersonalism poporan.”

Și câtă armonie, cadență fermecătoare și viers măiastru: „Numai omu-i schimbător,/Pe pământ rătăcitor,/Iar noi locului ne ținem,/Cum am fost așa rămânem:/Marea și cu râurile/Lumea cu pustiurile/Luna și cu soarele,/Codrul cu izvoarele.” Și câtă tristețe pentru soarta omului pieritor, și câtă veșnicie în șoapta codrului...

Și ce capacitate de a te dăruî în gestul zburătorului metamorfozat în luceafăr: „Reia-mi al nemuririi nimb/Și focul din privire/Și pentru toate dă-mi în schimb/O oră de iubire”, și câtă singurătate: „Ci eu în lumea mea mă simt/Nemuritor și rece”.

5. Tema iubirii și a naturii

În textele eminesciene tema iubirii și cea a naturii se împletesc indisolubil.

Natura are două dimensiuni fundamentale: cea terestră și cea cosmică. **Spațiul terestru** este reprezentat de **motivul codrului** și de cel al **apei unduioase** deasupra căreia se boltesc sălcii, iar cel cosmic de **firmamentul nocturn cu „nouri”** care curg, **lună** ce trece pe cer „așa sfântă și clară”, **luceferi** răsăriți din umbră de cetini.

Codrul este altarul iubirii, spațiul sacru în care se păstrează nealterate energiile fundamentale ale universului, leagăn al basmelor, reflexie a gândului poetic, templul în care se celebrează erosul, confident al omului, rai al animalelor și al păsărilor, tărâm în afară de timp.

Apa curgătoare este simbol al timpului și implicit al destinului uman care „curge” de la naștere către moarte. Diferitele ipostaze ale apei curgătoare sunt asemenea vârstelor omului („Coborârea apelor”): copilăria este izvorul, inocența, puritatea și proștețimea, tinerețea curge năvalnică precum râul, în căutare de noi orizonturi și experiențe, iar bătrânețea este fluviul lent și maiestuos, înțelepciunea, dar și apropierea de vărsarea în marele infinit.

Apa stătătoare (lacul, balta, ochiul de apă) reprezintă setea de adevăr și de cunoaștere, imagine a apei vii din basme, regeneratoare și dătătoare de nemurire, „axis mundi”, legătură între pământ și cer, între trecător și etern. Marea și oceanul sunt deseori metafore ale infinitului, dar uneori și imagini-simbol ale lumii în care noi oamenii suntem valuri și spumă, inconsistenți și puțini de zile.

În mod recurent imaginea codrului se configurează în cercuri concentrice: în mijlocul codrului se află lacul, axis mundi, pe care plutește o barcă, refugiu al îndrăgostiților care, departe de frământările lumii, reiterează cuplul adamic.

În lirica de dragoste, El este întotdeauna imaginea omului superior, „cufundat în stele și în nori și ceruri nalte”, cel care „ca păsări ce zboară, trece peste nemărginirea timpului”. Ea este simbolul terestrului, limitatului, contingentului, „cu păr de aur și fața roșie ca mărul”, încercând să-l atragă pe El în jocul iubirii senzuale: „De mi-i da o sărutare, nime-n lume n-o să știe...” sau este icoana, zeița, Galateea, idealul de iubire, în comparație cu care femeile reale sunt niște copii imperfecte: „Și când răsai nainte-mi ca marmura de clară/Când ochiul tău cel mândru străluce în afară.../Când ești enigma însăși a vieții mele-ntregi...”

În lirica acestui adept al filosofiei lui Immanuel Kant și a lui Arthur Schopenhauer, **geniul nu se poate împlini în iubire**, „nu poate fi fericit și nu poate feri pe nimeni”, se ridică deasupra condiției muritoare prin înălțimea gândului, dar nu poate avea iubirea, acel dar oferit de Divinitate oamenilor în schimbul nemuririi. Poetul este conștient de abisul care îl desparte de cei care trăiesc în cercul strâmt al umanității și alege izolarea, detașarea, contemplând „nemuritor și rece” zbuciumul vieții.

Ca urmare a acestei concepții, în lirica eminesciană **iubirea nu este niciodată posibilă în prezent**. Este vorba ori despre un vis, proiectat în viitor, în idile: „Vom visa un vis ferice/Îngâna-ne-vor c-un cânt/Singuratică izvoare, blânda batere de vânt”, ori despre rememorarea unei povești de amor care s-a pierdut în negura timpului, în elegii: „De câte ori, iubito, de noi mi-aduc aminte...”

Poezia de dragoste este plasată în cele mai multe cazuri în sânul naturii, în codrul ale cărui imagini se configurează în funcție de sentimentele eului liric.

În idile, (Sara pe deal, Lacul, Dorința), **natura este luxuriantă**, debordând de arome, culori și sunete contopite într-o simfonie de nuferi galbeni plutind pe lacul albastru sub adirea vântului prin trestii: „Vântu-n trestii lin foșnească/Unduioasa apă sune!” Deasupra, luna întreține atmosfera de vrajă, îmbrăcând codrii cu „voluptoasa ei vâpaie” și „nourii curg, raze-a lor șiruri despică”. Iubirea se celebrează învăluită în mirosul narcotic al teilor și al salcâmlor, care își troienesc deasupra îndrăgostiților floarea: „Deasupra-mi teiul sfânt să-și scuture creanga”.

În elegii, acele aduceri-aminte, cu tristețe, de o iubire care a trecut, **natura este lipsită de strălucire, desperecheată**: „Pe lângă plopî fără soț/Adesea am trecut”, chiar înghețată: „Oceanul cel de gheață răsare înainte-mi”.

Aceeași relație între om și natură se observă în textul basmului **Făt-frumos din lacrimă**. Finalul acestuia surprinde imaginea unei grădini asupra căreia se proiectează

tristețea și dorul sfâșietor al împărătesei Ileana. Absența lui Făt-Frumos face ca spațiul văzut prin ochii ei îndurerați să se creioneze ca neîngrijit, dominat de singurătate și de secetă, un loc lipsit de culoare: „În grădina cu multe straturi, neudată și necăutată de nimeni, născură din pietriș sterp și din lacrimile împărătesei, din arșița zilei și din secăciunea nopții, flori cu frunze galbene și c-o culoare stinsă: – florile durerii.” În antiteză, odată cu apariția celui iubit, care îi aduce atâta bucurie Ilenei, „florile durerii” se transformă în gingașe lăcrămioare și grădina capătă strălucirea nestematelor: „ca prin farmec, florile galbene... se-nverziră ca smaraldul. Florile triste și tulburi se-nălbiră ca mărgăritarul.”

În concluzie, în opera eminesciană iubirea este capabilă să transfigureze universul, să dea sens existenței sau să o golească de conținut.

II. TEMA ȘI VIZIUNEA DESPRE LUME ÎN *SARA PE DEAL*

Supusă unui îndelungat proces de creație (încă din perioada vieneză, 1871-1879), fiind inițial variantă a poeziei *Ondina* și inclusă în două versiuni ale poemului *Eco*, *Sara pe deal* a fost publicată ca text de sine stătător în revista „Convorbiri literare” în 1885.

Ca variantă a poemului *Eco* poezia conținea influențe preromantice din Vasile Cârlova sau Ion Heliade Rădulescu, influențe care au caracterizat prima etapă a creației poetice eminesciene, cea a căutărilor, impregnată de elanul adolescentin.

De altfel, același zbor înalt și îndrăzneț, același vis al dorului de dragoste, același suflet tânăr care vede în iubire valoarea supremă fac din *Sara pe deal* **poezia erosului pur care poate eterniza ființa** și pentru împlinirea căruia nicio jertfă nu este exclusă, nici chiar a vieții însăși: „Astfel de nopțe bogată/Cine pe ea n-ar da viața lui toată!” Această imagine a abandonului total în fața iubirii va apărea și în elegii precum *Pe lângă plopii fără soț*: „S-ascult de glasul gurii mici/O oră, și să mor...” și magistral în *Luceafărul*: „Reia-mi al nemuririi nimb/Și focul din privire,/Și pentru toate dă-mi în schimb/O oră de iubire...” E poate cea mai mare dovadă de dragoste din literatura universală, aceea de a fi dispus să renunți la o întreagă eternitate pentru o oră de iubire.

În *Sara pe deal*, **tema naturii și cea a iubirii** se împletesc așa cum se întâmplă în majoritatea poeziilor eminesciene, creionând o idilă cu puternice note de pastel.

Titlul anticipează contextul spațio-temporal al idilei. Fonetismul popular „sara” trimite la atmosfera rurală și prin deschiderea vocalei accentuate creează o muzicalitate profundă, liturgică, întreținută ulterior în text de sunetul buciului, al clopotului și al toacăi. Seara este timpul magic de trecere între lumină și întuneric, între limitare și transcendent, între realitate și vis. Dealul, plasat departe de sat, loc înalt care se deschide către cosmos, curbă domoală a ondulatoriului „spațiu mioritic” blagian este cadrul intim, străjuit de salcâmul etern, spațiu în care îndrăgostiții vor regăsi armonia cuplului adamic și se vor împărtăși din etern.

Primele patru strofe prezintă **pastelul**, o descriere în tonuri calde, bucolice, a unei naturi paradisiace în nuanțele căreia se ascunde sentimentul de așteptare înfrigurată a erosului și fericirea anticipată a întâlnirii.

Descrierea surprinde **planul naturii terestre** cu: „deal”, „turmele”, „apele”, „salcâm”, „valea”, „câmp”, dar și cel al **naturii cosmice**, reprezentate de „stele”, „lună”, „nouri”, cele două dimensiuni împletindu-se prin iubire. Sub impulsul sentimentului înflăcărat „sufletul meu arde-n iubire ca para” și al înfrigurării date de așteptarea întâlnirii, terestrul tinde către înalt, se înscrie într-o mișcare de ascensiune către celest: „turmele-l urc”, „apele.. izvorând din fântâne”, „ochii tăi mari caută-n frunza cea rară”, „streșine... casele-n lună ridică”.

Tabloul înserării este creionat în mod gradat, cu ajutorul imaginilor artistice vizuale: de la stelele care „scapără-n cale”, la apariția lunii care „trece-așa sfântă și clară” (epitet dublu), la imaginea oamenilor care se întorc de la câmp și la cadența monotonă a toacăi care marchează momentul serii târzii. Pe măsură ce lumina se estompează, zgomotele, rediate prin intermediul imaginilor artistice vizuale, încep să se stingă: apele personificate „plâng”, acompaniind duiosul cântec de bucium, „scârțâie-n vânt cumpăna de la fântână”, „fluiere murmură-n stână” (personificare), „clopotul împle de glasul lui sara” (personificare). Toaca punctează parcă pașii grăbiți ai îndrăgostitului, pentru ca apoi liniștea să devină stăpână „Satul în vale-amuțește” (personificare) și să se lase noaptea, timp romantic, tainic și intim, propice erosului.

Icoana naturii feerice este contrapunctată de imagini ale femeii care, îndrăgostită, pare să aștepte cu nerăbdare lăsarea întunericului, deoarece „ochii tăi mari caută-n frunza cea rară”, „pieptul de dor, fruntea de gânduri ți-e plină”. Timpul prezent al verbelor „urc”, „trece”, „nasc”, „caută”, „curg”, din strofele cu caracter descriptiv conturează un moment al contemplației care premerge visul de iubire. **Trecerea de la descrierea de natură la idilă se face la finalul strofei a patra** în dimensiunea hiperbolică a sufletului care „arde-n iubire ca para”.

Paralelismul sintactic „Ah! În curând...” plasează în antiteză liniștea care înlocuiește zgomotele serii cu imaginea îndrăgostitului al cărui pas grăbește, înfrigorat și tremurător de emoție și dorință în întâmpinarea clipei de nemurire.

Cuprinsă în ultimele două strofe **idila** este visul fericit de iubire proiectat în viitor prin locuțiunea adverbială „în curând” și prin armonia plină de farmec a formelor de viitor popular: „spune-voi”, „sta-vom”, „om răzîma”. Gesturi pline de tandrețe, vorbe de dor, somnul și visul străjuite de salcâmul-axis mundi, care prin intermediul epitetului dublu în inversiune: „înaltul, vechiul” face legătura între pământ și cer, între pieritor și etern. Muzica apelor și a vântului prin perdeaua de fum ce desparte poate realitatea de vis, luna, ochiul nocturn al universului sporind taina nopții, nourii curgători. Mirosul narcotic al florilor de salcâm. O simfonie a naturii pline de seve mustind, leagăn al visului, balsam al întoarcerii la realitate. „Cine pe ele n-ar da viața lui toată?”

Atmosferă romantică... noapte „bogată”, natura cuib al îndrăgostiților, rugul iubirii arzând, rezonanța clopotului punctând bătăile inimii tinere... muzică de coriamb împletit cu dactil și troheu („Sa-ra pe deal bu-ciu-mul su-nă cu jale”), gust de miere curgând gros în grai popular („împle”, „fântâne”, „osteniți”, „sta-vom”), rime rare (fântâne-pe mine; spinare-tare; altul-înaltul), armonie a sferelor... miracol... Eminescu.

III. PARALELĂ DORINȚA – DE CÂTE ORI, IUBITO...

Dorința și De câte ori, iubito... surprind tema naturii și a iubirii într-un registru care se remarcă prin naturalețea expresiei și prin limpezimea gândului poetic, aspecte care reprezintă semne ale maturității artistice eminesciene. Poetul nu abuzează de figuri de stil, dar nici nu renunță de tot la ele. Acestea apar firesc, dintr-o artă deja intrată pe făgașul nemuririi, din meșteșugul deprins deja a exprima „adevărul”, vechi și constant deziderat eminescian: „Unde vei găsi cuvântul ce exprimă adevărul?”

Cele două opere ilustrează în paralel particularitățile celor două specii ale poeziei de dragoste, *Dorința* fiind o idilă, iar *De câte ori, iubito...* o elegie, proiectând erosul pe două coordonate temporale: viitorul și trecutul. Se știe că în lirica eminesciană iubirea nu se împlinește niciodată în prezent. Pe de o parte, poetul este adeptul concepției schopenhaueriene conform căreia omul de geniu nu poate „fi fericit și nu poate ferici pe nimeni”. El, principiul masculin din poezia lui Eminescu, este întotdeauna simbolul omului de geniu care învinge timpul și câștigă nemurirea prin valoarea operelor sale, dar nu se poate împlini prin iubire, deoarece aceasta este un dar făcut de Divinitate oamenilor obișnuiți în schimbul nemuririi. Pe de altă parte, povestea de iubire nu este plasată în prezent, deoarece poetul nu este îndrăgostit de o femeie din realitate, ci de o icoană, de o zeiță, de un ideal, de o Galateea pe care el însuși o modelează, de ideea de iubire în general.

Apartenența la specie a poeziei *Dorința* este sugerată încă din titlu, atâta vreme cât idila eminesciană este un vis fericit de iubire proiectat în viitor, o dorință de împlinire a dragostei care rămâne doar un proiect frumos. *Dorința* se face simțită încă din incipit prin invocația „Vino” și se prelungește în text prin intermediul verbelor la conjunctiv: „să alergi”, „să cazi”, „să desprind”, „să ridic”, „să culci”, mod verbal al aspirației fără certitudinea unei împliniri. Viitorul indicativului reprezintă și el o proiecție îndepărtată a visului: „ședea-vei”, „vom fi...”, „vom visa” etc.

Titlul poeziei *De câte ori, iubito...* care coincide cu incipitul, conține și el un indice în legătură cu apartenența la specie. Punctele de suspensie care apar după vocativul „iubito” trimit la un sentiment de tristețe, de pierdere, care anticipează conținutul elegiei, ca aducere-aminte cu tristețe despre o iubire care a trecut. Rememorarea fericirii pierdute se face prin intermediul locuțiunii verbale „mi-aduc

aminte", a verbului „s-a dus” la perfectul compus care exprimă o acțiune care a început și s-a încheiat în trecut și a metaforei „pierzându-se-n apus”, în care apusul reprezintă finalul, moartea iubirii. Verbele la prezentul indicativului: „apare”, „nu se arată”, „mă-ntunec”, „îngheț”, „te pierzi” nu reprezintă decât un prezent etern al suferinței, o continuă părere de rău a celui care a gustat fructul oprit și apoi l-a pierdut.

Dacă în primul text se remarcă lirismul de tip subiectiv, acel discurs liric în care primim mărturisirea directă a poetului rostită la persoana I: „să desprind”, „să ridic”, „al meu (braț)”, „(guri) mele”, în al doilea, lirismul subiectiv se împletește cu cel obiectiv. Lirismul subiectiv se remarcă, în mod simetric, în incipit și în final: „de noi mi-aduc aminte”, „mi-(apare)”, „suntem”, „mă-ntunec și îngheț”, iar cel de tip obiectiv în partea în care poetul se ascunde sub masca lirică a păsării ce plutește deasupra valurilor, dar având „aripi ostenite” și aruncând în urmă „priviri suferitoare” după perechea care s-a pierdut în noaptea amintirii.

Cu o structură lineară, reprezentând o succesiune de cinci tablouri, *Dorința* creionează în fiecare strofă câte o secvență a unui ceremonial erotic recurent în lirica eminesciană: chemarea în codru, așteptarea înfrigurată, întâlnirea, jocul gesturilor tandre, somnul și apoi visul, vegheat de natura căreia i se conferă prin personificare o notă umană, meditativă: „Codrului bătut de gânduri”.

În *De câte ori, iubito...* ideile poetice se organizează în succesiuni de distihuri care configurează tot în cinci secvențe: rememorarea poveștii de iubire a cărei intensitate este marcată de structura „de câte ori”, imaginea naturii arctice în consonanță cu tristețea profundă a poetului, metafora păsării singuratice, mască lirică a omului superior, în paralel cu cea a pâlcului care se pierde în apus, reprezentându-i pe „ceilalți”, suferința celui rămas în urmă, comparată cu moartea senină și cu visul: „nici rău nu-i pare... nici bine” și revenirea în prezentul care înseamnă singurătate: „din ce în ce mai singur” și rece dimineață eternă.

Așa cum se întâmplă în majoritatea poeziilor eminesciene, erosul se împletește cu imaginea naturii care, într-o comuniune perfectă cu omul, vibrează la sentimentele acestuia, creionându-se în funcție de starea sufletească a poetului. În *Dorința* ea este spațiul intim și ocrotitor, cu „crengi plecate” care dau îndrăgostiților sentimentul de singuranță, simfonie de imagini, sunete și arome, cu blândă batere de vânt în consonanță cu cântec de izvoare, cu miros narcotic al florilor de tei care troienesc și ascund clipa de extaz. Apar aici cele două motive fundamentale ale naturii terestre ocrotitoare: codrul, templu al iubirii, și apa, reprezentată de izvor, simbol al purității și al inocenței începuturilor, în preajma căruia îndrăgostiții refac unitatea cuplului primordial.

În elegie codrul protector lipsește, iar apa este reprezentată de „oceanul cel de gheață” pe care plutesc sloiuri, simbol al tristeții și al durerii date de lipsa perechii care „nainte s-a tot dus”. De pe firmament lipsesc stelele, „o stea nu se arată”, care, în idile, „scapără-n cale”, veghind visul fericit, iar luna, a cărei strălucire

aurește străvechii codri sporind taina nopții în idile, este aici „departe” și prezentată metaforic ca „o pată”, nereușind să încălzească cu raza sa suferința celui rămas singur.

Chiar și termenul „singur” este valorificat în mod diferit în cele două texte. În *Dorința* este adjectiv și prin repetare „singuri-singurei” i se conferă valoarea de superlativ absolut, sugerând fericirea cuplului izolat în mod voluntar sub crengile plecate și în ploaia florilor de tei. În *De câte ori, iubito...* cuvântul în discuție este adverb, tinzând tot spre superlativul absolut prin gradația „din ce în ce (mai singur)”, dar un superlativ al durerii provocate de izolarea involuntară datorată destrămării cuplului.

Diferențe între cele două poezii se remarcă și la nivelul registrului stilistic utilizat. Idila creionează visul fericit de iubire în metru popular, cu măsură scurtă și egală de 7-8 silabe, cu ritm trohaic muzical (chiar dacă rima imperfectă este de factură cultă), utilizând forme populare de viitor: „șede-vei”, „îngâna-vor”, „or să cadă”, diminutivul afectiv „singurei” și termeni cu formă specifică: „singuratece”, „ferice”, „prund” etc. Pe de altă parte, elegia valorifică registrul stilistic și metrica specifice unei creații culte: măsura lungă de 14 silabe, rima împerecheată și ritmul iambic cu cenzura la mijlocul versului.

În ciuda diferențelor, deasupra codrului feeric ori a oceanului înghețat se ridică, cu bătaie de aripi în afară de Timp, serenitatea geniului eminescian care, nici în fericire, nici în tristețe nu atinge note acute, deoarece, până la urmă, viața de om nu este decât vis și clipă în anticamera eternității. Extaz ori suferință se contopesc acolo... sus... în „ramurile gândului/În sfintele lunci/Unde păsări ca el/Se-ntrec în cântări”.

CRITICISMUL JUNIMIST

Perioada de după 1860, sub guvernarea lui Alexandru Ioan Cuza, se caracterizează prin transformări profunde în cultura românească, determinate de un spirit de modernizare pe care îl imprimă noua generație. Junimiștii au recunoscut contribuția predecesorilor, dar s-au raportat critic la perioada pașoptistă (1830-1860).

Astfel, junimismul include atât elemente de ruptură față de trecut, cât și tendințe de continuare a direcției inițiate de Mihail Kogălniceanu la „Dacia literară”, precum promovarea unei literaturi originale, combaterea imitațiilor și aplicarea principiului valorii în actul critic.

Dacă generația pașoptistă beneficiase de influența franceză, noua generație va fi orientată spre cultura germană, „Junimea” fiind formată de un grup de tineri întorși de la studii din străinătate (mai ales din Germania), care aveau o viziune și o atitudine noi față de lume.

Societatea „Junimea” a fost înființată la Iași în iarna anului 1863 și primăvara anului 1864 de către Titu Maiorescu, Iacob Negruzzi, Petre Carp, Vasile Pogor și Theodor Rosetti, datorită „afinității viu resimțite dintre personalitățile” acestor tineri intelectuali întorși în țară cu doctorate obținute peste hotare și dornici să dezbată probleme de cultură. Această societate culturală, pe care Tudor Vianu o considera „o comunitate și nu o societate” avea o tipografie și o librărie proprii și a editat revista „Convorbiri literare”, în care au fost publicate operele tuturor marilor clasici.

Înainte de apariția revistei, Societatea a urmărit trei direcții: organizarea de prelecțiuni populare, stabilirea unei ortografii unitare a limbii române și editarea unei antologii a poeziei românești începând de la origini.

Ultimele două deziderate au fost sintetizate de mentorul Junimii, Titu Maiorescu, în studiile: *Despre scrierea limbii române* (1866) și *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*.

La 1 martie 1867 apare revista „Convorbiri literare” al cărei scop era „de a produce și a răspândi tot ce intră în cercul ocupațiilor literare și științifice, de a supune unei critici serioase operele ce apar din orice ramură a științei, de a servi ca punct de întâlnire și înfrățire pentru autorii naționali”. (Titu Maiorescu)

În evoluția „Junimii” se disting mai multe etape, care se caracterizează prin orientări și activități diferite:

Etapa ieșeană (1863-1874) a avut un pronunțat caracter polemic și s-a manifestat în trei direcții: limbă, cultură și literatură. În această perioadă au fost elaborate principiile sociale și estetice ale Societății. Tot atunci s-a impus necesitatea organizării de „prelecțiuni populare”, conferințe menite să educe publicul, organizate pe diverse teme și prezentate într-o formă academică. Prin intermediul acestora poporul trebuia să înțeleagă rolul culturii ca factor de progres și moralitate.

În același timp Titu Maiorescu avansa ideea realizării antologiei de poezie românească.

A doua etapă (1874-1885) a fost una de consolidare și a constituit momentul de grație în care s-au afirmat reprezentanții noii direcții în proza și în poezia românească. Ședințele „Junimii” aveau loc la București, dar activitatea revistei „Convorbiri literare” se desfășura la Iași. Titu Maiorescu a scris în acest interval majoritatea studiilor de critică literară și pe cele dedicate limbii.

Etapă bucureșteană, când se mută și revista în capitală, are un caracter preponderent universitar, prin accentul pus pe cercetările în domeniul filosofiei, al geografiei sau al istoriei. Prin urmare, sunt publicate studii de specialitate aparținând unor personalități științifice precum A.D. Xenopol, Vasile Conta ori Simion Mehedinți.

În lucrarea *Istoria literaturii române moderne* Tudor Vianu identifica trăsăturile definitorii ale junimismului: **spiritul oratoric, critic, filosofic și academic, gustul pentru clasic și ironia.**

Spiritul critic junimist va presupune respectul pentru adevăr în cercetarea istoriei și a limbii, dorința de așezare a vieții politice și culturale pe fundamente autentice, cultivarea simplității, a rigorii și a rațiunii în manieră clasică, combaterea falsei erudiții și respingerea „formelor fără fond”.

Spiritul filosofic va fi linia călăuzitoare a tuturor celorlalte domenii de preocupare. În acest sens, membrii fondatori, doctori în filosofie, contribuie la crearea unei solide baze teoretice, fundamentate și determinante pentru evoluția generațiilor viitoare.

Personalități cu o cultură vastă, junimiștii promovează **gustul pentru clasic și academic**, preferând canoanele și valorile devenite clasice prin girul timpului experimentelor din cultura occidentală.

Rigurozitatea și echilibrul își găsesc expresia și în **spiritul oratoric**, promovat ca o reacție împotriva retorismului exagerat al pașoptiștilor, a frazeologiei demagogice a discursurilor politice, dar și împotriva „beției de cuvinte” a unor publicații ale timpului. Va fi cultivat și un model al oratorului, la care fondul de idei, forma discursului, dicția, gestică și ținuta vestimentară trebuie să dovedească rigoare, echilibru și eleganță.

Cea mai de temut armă a junimiștilor este **ironia**, pe care o folosesc nu numai împotriva adversarilor, ci și în interiorul Societății.

Titu Maiorescu (1840-1917) este **spiritul director al Junimii** și teoreticianul ideilor vehiculate în cadrul Societății.

În domeniul limbii el afirmă principiul fonetic („să scriem ceea ce auzim”) și necesitatea îmbogățirii limbii prin neologisme, combatând etimologismul latinist (dorința unor oameni de cultură de a elimina din limba română toate cuvintele care nu provin din latină), în studii precum: *Despre scrierea limbii române sau Neologismele*. În altă lucrare, intitulată *Asupra poeziei noastre populare*, Maiorescu

subliniază valoarea exemplară a folclorului pentru literatura cultă și apreciază culegerea de texte populare publicate de Vasile Alecsandri.

Ca estetician al literaturii se remarcă cu textele: *Dirrecția nouă în poezia și proza românească*, *Beția de cuvinte* sau *O cercetare critică asupra poeziei românești de la 1867*.

În domeniul criticii literare scrie studii precum *Literatura română și străinătatea*, *Comediile domnului Caragiale*, *Eminescu și poeziile lui*, *Oratori, retori și limbuți*.

În domeniul culturii, se afirmă cu lucrări precum *Observări polemice* și *În contra direcției de astăzi în cultura română*. În al doilea studiu, apărut în 1868, Maiorescu formulează așa-numita „teorie a formelor fără fond”. Criticul se revoltă aici împotriva viciului existent în epocă de a împrumuta formele culturii europene fără a le adapta condițiilor și fondului existente: „Vițiul radical în toată direcția de azi a culturii noastre este neadevărul [...], neadevăr în aspirații, neadevăr în politică, neadevăr în poezie, neadevăr în gramatică, neadevăr în toate formele de manifestare a spiritului public.”

Lipsa instituțiilor și a experienței în domeniul cultural, politic și chiar artistic, pe care „să se așeze” formele împrumutate, anulează încercarea de sincronizare a culturii noastre cu cea occidentală. Maiorescu sugerează însă că modalitatea de a corecta această realitate este descurajarea mediocrității și a „formelor fără fond”. El este de părere că instituțiile sunt cele care pot impune și corecta mentalități și de aceea „Este mai bine să nu facem o școală deloc, decât să facem o școală rea”. Criticul nu este împotriva preluării formelor civilizațiilor avansate, dar este de părere că ele trebuie adaptate la specificul național și poate chiar anticipate prin crearea unui fond.

În concluzie, criticismul junimist aduce în cultura română spiritul rigurozității, al cercetării științifice, echilibru și eleganță, factori care vor contribui decisiv la progresul ei, până la atingerea unui alt moment decisiv, acela al sincronizării cu spiritul cultural occidental. Acest eveniment se va produce în epoca interbelică, sub influența ideilor lui Eugen Lovinescu, care va prelua unele dintre concepțiile lui Maiorescu, chiar dacă va polemiza cu „teoria formelor fără fond”.

PRELUNGIRI ALE CLASICISMULUI ȘI ALE ROMANTISMULUI (curente tradiționale de început de secol XX)

La începutul secolului XX se remarcă manifestarea paralelă a unor elemente aparținând mai multor curente literare. Se afirmă poezia socială și proza de tendință realistă, renașterea unui romantism provincial, țărănesc, manifestări ale tendinței tradiționale, alături de promovarea poeziei simboliste de tendință modernă.

Sămănătorismul și poporanismul sunt două curente tradiționale de specific românesc în care se remarcă prelungiri ale romantismului și ale clasicismului.

SĂMĂNĂTORISMUL

Este orientarea literară care își are punctul de plecare în programul revistei „Sămănătorul”, apărută la București în perioada 1901-1910 și condusă inițial de Alexandru Vlahuță și George Coșbuc și, ulterior, de Nicolae Iorga.

Titlul revistei ilustrează misiunea scriitorului sămănătorist care trebuie „să semene țarina” cu idealurile neamului său, în vederea roadelor viitorului, idee exprimată în poezia *Sămănătorul* de Alexandru Vlahuță.

Fiind expresia stării de spirit a păturilor sociale speriate de capitalism, orânduire socială identificată cu modernizarea, sămănătorismul literar se constituie ca o orientare ostilă modernismului.

Trăsături ale sămănătorismului:

- **paseismul** reprezintă tendința de întoarcere către trecut, cu regretul dat de risipirea așezărilor rurale de altădată și condamnarea prezentului. Această trăsătură se remarcă în texte precum poezia *E mult de atunci* de Șt.O. Iosif, povestirea *Nucul lui Odobac* de Emil Gârleanu sau romanul *Două neamuri* de Constantin Sandu-Aldea;
- **idilismul** sau preferința pentru înfățișarea pitorească reprezintă înfrumusețarea în mod fals, convențional, a satului, considerat ca unic depozitar al specificului nostru național (poezia *Ciobănașul* de Șt.O. Iosif);
- **sentimentul de zădărnici** este generat de ideea că satul, țărâna a tot ce este mai bun și mai frumos în structura etnică și socială a poporului nostru, se află într-o opoziție de neîmpăcat cu orașul, spațiu modern, văzut ca un loc al pierzaniei. În consecință, cei care se aventurează spre oraș trăiesc drama de zădărnici (poeziile *Psalm* de Corneliu Moldoveanu, *Copil sărman* de Șt.O. Iosif sau *Nepotrivire* de Octavian Goga);

- predilecția pentru scene tari, de violență, pentru personaje dominate de instincte (proza lui Constantin Sandu-Aldea).

Interesul pentru viața țărănimii, pentru creația populară, pentru trecutul de luptă al poporului nostru, pentru natura patriei, cultivarea unei literaturi angajate pe linia reflectării specificului național și a valorilor etnice, sunt aspecte relevante ale ideologiei literare a sămănătorismului.

Reprezentanți: Alexandru Vlahuță, George Coșbuc, Duiliu Zamfirescu, Ștefan Octavian Iosif, Octavian Goga, Emil Gârleanu.

POPORANISMUL

Este orientarea literară caracterizată prin simpatie față de popor și constituită în jurul revistei „Viața românească”. Revista apare la Iași începând cu 1906, avându-l ca secretar de redacție pe istoricul și criticul literar Garabet Ibrăileanu.

„Viața românească” este cea mai importantă publicație de literatură și artă de după 1900, la care colaborează aproape toți scriitorii reprezentativi ai vremii.

Poporanismul cunoaște mai multe aspecte:

- **aspectul cultural** (1893-1896) este ilustrat de colaborarea lui Constantin Stere la revistele „Adevărul” și „Evenimentul literar”. Acesta este de părere că mizeria maselor țărănești s-ar datora inculturii și, prin urmare, intelectuali au datoria, misiunea sfântă de a ridica poporul la lumină prin introducerea culturii în sânul său.
- **aspectul politic.** Ideologia sămănătoristă se conturează pe deplin odată cu publicarea studiului *Social-democratism sau poporanism* de către același Constantin Stere în revista „Viața românească”. Autorul afirmă aici că dezvoltarea capitalistă este un fenomen minor și trecător, care poate fi evitat, deoarece societatea viitoare se va baza tot pe obștea țărănească.
- **aspectul literar** (1906-1916) coincide cu activitatea de îndrumător literar a lui Garabet Ibrăileanu. Acesta a accentuat „latura sentimental-romantică a poporanismului, partea de critică socială cuprinsă în estetica lui, îndemnul la compasiune pentru lumea chinuită a satului”. (Dumitru Micu) Prin urmare, în timp ce în politică poporanismul devine o doctrină, în literatură el rămâne un sentiment, o atmosferă. Ceea ce Ibrăileanu numește „poporanism” este reafirmarea, în alte condiții, a tradițiilor curentului „național” și „poporan” de la „Dacia literară”.

Trăsături ale poporanismului:

- atitudinea critică față de structurile societății contemporane;
- simpatia față de țăranime;
- promovarea idealului de „luminare” a maselor populare prin răspândirea culturii în rândurile lor;
- dezaprobarea idilismului (a falsei înfrumusețări a vieții);
- atitudinea realist-critică.

Reprezentanți: Jean Bart, Spiridon Popescu, Calistrat Hogaș, Mihail Sadoveanu, Gala Galaction, Octavian Goga, Ion Agârbiceanu.

OCTAVIAN GOGA

I. UNIVERSUL OPEREI LUI OCTAVIAN GOGA

II. TEMA ȘI VIZIUNEA DESPRE LUME ÎN POEZIA NOI

I. UNIVERSUL OPEREI LUI OCTAVIAN GOGA

La apariția în 1905 a primului volum de versuri al lui Octavian Goga, intitulat *Poezii*, Titu Maiorescu aprecia că: „...emoțiunile ce le simte și ce ni le transmite tânărul poet sunt izvorâte din viața națională a acestei părți a României în care s-a născut și în mijlocul căreia a trăit, din viața românilor transilvăneni... caracterizată prin lupta împotriva tendințelor de asuprire etnică predominatoare...” Despre patriotismul fierbinte care a însuflețit întreaga creație a poetului „pătimirii noastre” același critic sugera că „patriotismul este în inimile sincere, în afară de orice tendință politică un simțământ adevărat și adânc, și întrucât este astfel, poate fi, în certe împrejurări, născător de poezie”.

Reprezentant de seamă al vieții culturale și politice a începutului de secol XX, Octavian Goga a aderat în operele sale la estetica promovată de cele două curente literare de specific românesc, **sămănătorismul și poporanismul**, prin: **preluarea viziunii romantice eminesciene**, dar și a unor romantici germani precum Uhland, Schiller sau Heine, **caracterul vizionar** al liricii sale, **încrederea într-o vreme a izbăvirii suferințelor neamului său** prin lupta împotriva asupririi sociale și a nedreptăților naționale, **împletirea în poezie a elementelor de cultură universală cu acordurile pure ale literaturii populare, mesianismul și patriotismul** înflăcărat de care sunt însuflețite versurile.

Debutul său literar s-a produs în revistele „Tribuna”, „Tribuna literară” și „Familia” și bogata sa activitate de gazetar dovedește aceeași tendință de a promova imaginea celor mulți și chinuiți. Prin intermediul revistei „Luceafărul” pe care o scoate în 1902, continuă programul „Tribunei” lui Slavici, tradiția presei transilvănene și a orientărilor sămănătoriste. În aceeași revistă publică numeroase dintre poeziile care vor fi cuprinse în **primele trei volume de versuri: Poezii (1905), Ne cheamă pământul și Din umbra zidurilor**. În anii de dinaintea Primului Război Mondial scrie poeziile publicate apoi în 1916 în volumul *Cântece fără țară*.

Întreaga operă poetică a lui Octavian Goga este o monografie a satului transilvănean aflat sub ocupație străină, a vieții celor „urziți din lacrimi și sudoare”, a celor considerați națiune tolerată pe pământul lor străbun, a celor care poartă jugul asupririi de veacuri.

Temele creației lui Octavian Goga

1. Concepția despre misiunea poetului și a poeziei

După cum sugera în „Mărturisiri literare” din 1932 Goga a văzut în poet un tribun, un purtător de cuvânt al neamului său, un „cântăreț” al suferințelor de veacuri, un îndrumător spiritual, dar și un luptător și un răzvrătit: „Eu, grație structurii mele sufletești, am crezut întotdeauna că scriitorul trebuie să fie un luptător, un deschizător de drumuri, un mare pedagog al neamului din care face parte, un om care filtrează durerea poporului prin sufletul lui și se transformă într-o trâmbiță de alarmă. Am văzut în scriitor... un răscolitor de mase, un revoltat... un semănător de credințe și un semănător de biruințe.”

Crezul său artistic este al unui poet patriot care și-a slujit țara cu devotament: „Tot respectul puterilor mele intelectuale le voi pune la picioarele acestei țări, pe care vreau s-o transmitem generațiilor viitoare curată, strălucitoare, ca un punct de lumină pentru patrimoniul umanității.”

Dintr-o asemenea convingere s-a născut creația cu caracter de profesiune de credință „*Rugăciune*”, manifest literar cu care se deschide primul său volum de versuri.

Titlul sugerează atitudinea de smerenie a poetului în fața Divinității. Prosternat la picioarele Celui Veșnic: „Eu în genunchi spre tine caut...” nu are dorințe egoiste, ci imploră puterea de a plânge de durerea altor inimi, punându-și talentul și dăruirea în slujba celorlați: „Nu rostul meu... ci jalea unei lumi, părinte,/Să plângă-n lacrimile mele.”

În ultimele versuri se definește esența artei în care a crezut Goga, **motivul fundamental al întregii sale opere: poezia, cu rezonanță vibrantă și gravă de clopot de aramă „cântă” rostul neîmplinit al lumii, răzvrătirea robiilor de veacuri, „cântarea pătimirii noastre”.**

2. Tema socială

Lirica socială, dominantă a operei lui Goga, surprinde două imagini-icoană ale satului românesc, păstrător, în manieră sămănătoristă, al sufletului nostru național, în ciuda tuturor vicisitudinilor istoriei: **țăranul-plugar, ca personaj colectiv și portrete individuale ale unor figuri-simbol.**

Țăranul, rob al pământului, dar și nădejde a unei lumi mai bune este evocat în poezii precum *Plugarii*, *Clăcașii*, *De demult...*, *Un om*.

Pălmașul fără nume din opera *Un om* este prototipul tuturor celor care „cad de cruda-mpovărare/A tuturor durerilor din lume”, murind singur fără nevasta care se prăpădise de supărare, fără fata doborâtă de rușine, fără feciorii pierduți în lupte sau prin valurile lumii, „slugi, departe”. Singur martor al trudei prin „ploi și-n arșiță de soare” și al umilinței de a-și frânge spinarea în „glia” altora, nu în moșia lui, sapa, care de „truda palmei” sale s-a „făcut strălucitoare”, „prohodește” destinul po-trivnic al unui neam întreg.

Clăcașii creionează imaginea țăranilor robi, obligați să muncească în folosul stăpânilor sub apăsarea „ucigătoarelor sulii” ale soarelui, „cerșetorind... o dungă de nor pribeag”. Chipul lor împutinat și stors de vlagă reflectă sufletul golit de orice nădejde și dă mărturie durerii și resemnării: „bărbați sfârșiți, cu sufletele moarte”, femei „cu ochii stinși, cu sânul supt de trudă”. În antiteză, stăpânul, întruchipare a unui blestem adus din stepele istoriei. În final, pruncul alăptat de o umbră de femeie, văzut ca imagine mesianică: „înfricoșatul crainic/izbăvitor durerilor străbune”.

Patru juzi din satele de pe Mureș încearcă să-și exprime indignarea în *De demult...* printr-o „plânsoare” către „împăratul” în care se adună drama celor deposedați de pământul pe care s-au născut și în care zac, relicve sfinte, oasele celor dragi: „Ne mor vitele-n ogradă și ni-e jale nouă foarte/Și,-nălțate împărate, noi n-am vrea să facem moarte.”

Plugarii, „cei mai buni copii ai firii/urziți din lacrimi și sudoare” sunt pentru țară „altarul nădejzii noastre de mai bine”, izvorul din care se adapă energiile colective, dar și pana înaripată a poetului: „La voi aleargă-ntotdeauna/Truditu-mi suflet să se-nchine.”

Portretele unor figuri-simbol ale spațiului rural se individualizează pe fondul frământărilor colective ca sprijin și mângâiere a suferințelor: *Apostolul, Dascălul, Dascălița, Lăutarul*.

Dacă țăranii lui Goga nu au nume, fiecare fiind parte a aceluiași destin istoric și individualizând în scene memorabile ființa unui întreg neam oropsit, figurile unor personalități ale satului cu rol de îndrumători spirituali și de reprezentanți ai sufletului celor mulți se creionează pe fundalul frământărilor sociale și naționale.

Din această galerie de portrete se prefigurează prin intermediul unui oximoron chipul de apostol al preotului „moșneag albit de zile negre”, al cărui destin se confundă cu cel al „oilor” pe care le păstorește și care, în Transilvania aflată sub ocupație străină, nu are doar rolul de îndrumător spiritual, de confesor, de vindecător, de pedagog, ci și de purtător prin vremuri de restriște a flăcării vii a românismului prin veghea neobosită de a păstra credința, limba, obiceiurile și sufletul național. La vraja glasului său „Întreg poporul ia aminte/Ascultă jalnica poveste” și durerea ori răzvrătirea împotriva unei ursite „maștere și rele” se insinuează în suflete: „Și fusul se oprește-n mână/Înduioșatelor neveste/Moșnegii toți fărâcă lacrimi/Cu genele tremurătoare,/Aprinși, feciorii strâng prăseaua/Cuțitului la cingătoare...” Toate acestea cu nădejdea într-un viitor mai bun, când va să vină „clipa răzbunării sfinte”.

Dascălița este portretul de muceniță al învățătoarei tinere, copil sfios, fragil, pus însă cu dăruire în slujba celor pe care vrea să-i lumineze cu raza gândului său înțelept: „Moșnegi, ceteți ai cărților din strană/Din vorba ta culeg învățătură/E scrisă parcă-n zâmbetele tale/Seninătatea slovei din Scriptură...”

La groapa lui **Laie**, lăutarul care a alinat sufletele celor în suferință cu cântecele sale, poporul și-l imaginează ca mesager al dorințelor și al suferințelor sale pe lângă Milostivul Părinte și este convins că: „Ni s-ar stinge-atunci necazul/Ce de mult ne petrecea:/Între stelele de pază/Am avea și noi o stea.”

3. Tema naturii

Natura capătă un aspect particular, original în opera lui Goga, în texte precum *Noi* sau *Oltul*. Ea este martor al istoriei și al suferințelor, solidară cu durerea oamenilor. Codrul, apele și soarele, terestrul și cosmicul sunt ocrotitorii milenari ai acestui neam oropsit, așa cum în înțelepciunea populară „*Codru-i frate cu românul*” și cum „*râul, ramul*” prieten, luptă alături de voievozii români în lirica eminesciană.

Poezia *Oltul* este emblematică pentru arta lui Goga care, valorificând motivul folcloric al comuniunii om-natură, tratează, în cadență de epopee, identitatea dintre destinul neamului nostru și cel al Oltului, devenit interlocutor al omului, cu ajutorul personificării, figură de stil dominantă a textului.

Ipostazele lirice ale râului, element de legătură între ținuturile locuite de români și martor al istoriei zbuciumate, pun în lumină înfrățirea de la „*începuturi*” a ursitei sale cu cea a oamenilor trăitori pe malurile lui. Bastion de apărare, confesor, drumeț „*bătut de gânduri multe*”, haiduc luptând în numele celor mulți, înlănțuit uneori, Oltul împletește „*în curcubeie/Comoara lacrimilor noastre*” și este invocat asemenea unei ființe mitice, fabuloase să înfăptuiască răzbunarea secolelor de umilințe: „*Dar de ne-am prăpădi cu toții/Tu, Oltule, să ne răzbuni!/Să verși păgân potop de apă/... Și să-ți aduni apele toate –/Să ne mutăm în altă țară!*” Metaforic, Oltul este însăși ființa noastră națională, cu istoria ei, cu spațiul încărcat de legende, cu lacrimi și cu speranțe.

În poezia *Noi*, autorul dă glas suferinței neamului său, pe care o personifică, urmărind cum totul se pleacă tragic sub jugul de veacuri. Expresivitatea și marea încărcătură emoțională a textului sunt, în primul rând, rezultatul umanizării naturii, care trăiește deznădejdea și durerea unui neam ce așteaptă de mult „*o dreaptă sărbătoare*”.

Poezia lui Octavian Goga nu este totuși doar durere și lacrimi, jug și umilință, ci și **mesianică și vizionară**, în sensul încrederii exprimate de poet într-un viitor mai bun, într-un moment în care idealurile istorice de dreptate socială și libertate națională se vor concretiza „*în smalt de fulgere albastre*”. Toate acestea cu sprijinul artistului, apostol al neamului, care propovăduiește orizontul unui alt destin, ziua cea mare în care robul „*scutură cătușa, doboară cu lanțurile ușa*” și lasă lumina să încălzească pământul străbunilor săi.

II. TEMA ȘI VIZIUNEA DESPRE LUME ÎN POEZIA NOI

Expresie metaforică a suferinței și a destinului potrivit al românilor din Transilvania, poezia *Noi* surprinde **împletirea temei sociale cu cea a naturii**. În opera lirică a lui Octavian Goga, natura capătă aspect social, sub influența viziunii populare exprimate artistic în proverbul „*Codru-i frate cu românul*”. Elementele naturii terestre și cele ale naturii cosmice vibrează la durerea și la suferința celor

considerați a fi doar „tolerați” în propria lor țară, ele devenind ocrotitori ai oamenilor, leagăn al dorințelor de mai bine, braț înarmat și scut al luptei de veacuri pentru libertate și dreptate socială.

Titlul simbolic, alcătuit din pronumele personal la plural coincide cu incipitul și face trimitere la întreaga noastră ființă națională, la țara însăși, cu spațiul ei geografic și cu dimensiunea ei etnică, în care se regăsește și vocea de tribun a poetului. Noi înseamnă „codri verzi de brad/Și câmpuri de mătăasă”, zbor de fluturi, glas jalnic de doină, pas domol de horă, șoaptă a valului de apă încărcat de suferință, rouă de lacrimi, zare ca drum de soartă, rază de soare aprinsă de dor, zâmbet și tristețe...

Prima strofă se creionează pe baza antitezei dintre frumusețea și varietatea elementelor naturii terestre și jalea oamenilor, materializată în cântecul doinei: „atâția fluturi/atâta jale”, „cântece și flori/și lacrimi”. Repetiția adjectivului din ultimul vers „multe, multe...”, dublată de punctele de suspensie, potențează durerea amară a unui popor care își apleacă de veacuri grumazul în jugul străin și nedrept.

În cea de-a doua strofă, epitetul „bătrânul” cu referire la astrul diurn tutelar face trimitere la o suferință veche, la care întreg cosmosul este martor și la o atitudine de protest împotriva injustiției: „E mai aprins... bătrânul soare/De când pe plaiurile noastre nu pentru noi răsare.” Contradicția istorică a destinului unui neam care este străin în propria țară este marcată antitetic prin adjectivul pronominal „noastre”, în opoziție cu sintagma „nu pentru noi”. Mureșul și Crișurile configurează spațiul geografic al Ardealului sub ocupație austro-ungară la a cărei durere participă solidar apele râurilor: „Și jale duce Murășul/Și duc tustrele Crișuri”. Repetiția verbului „a duce” accentuează ideea comuniunii om-natură, dar sugerează poate și speranța că toată durerea și jalea vor fi „duse” cândva de valurile timpului și în locul lor vor veni și zile mai bune.

Românul și-a exprimat întotdeauna prin cântec și dans bucuria dar și tristețea, speranța dar și deznădejdea, o gamă infinită de stări sufletești și de atitudini. De aici bogăția de nuanțe a doinei: de jale, de dor, de dragoste, de înstrăinare, de haiducie, de cătănie, de aici subtilitatea pașilor horei, o perpetuă mișcare înainte și înapoi, spre viitor și spre trecut, cu optimism și în mod pesimist: „Sub cerul nostru-nduios/E mai domoală hora...” De aici frumusețea și farmecul întregii noastre creații folclorice care ne reprezintă ca identitate „în ochii tuturor”.

Motivul lacrimii ca expresie a suferinței, dar și ca descătușare și balsam al sufletului chinuit domină strofa a patra, cuprinzând prin intermediul personificării peisajul natural: „fluturi, zări, codri, Oltul”, dar și uman „e lacrimi de-ale nostre”.

Motiv central al ultimei strofe, „visul”, este expresia metaforică a neîmplinirii și a deșertăciunii unei ursite „maștere și rele”, dar și „copilul”, speranța într-un viitor mai bun, care să răscumpere jalea trecutului: „De jalea lui ne-au răposat/Și moșii și părinții...” și chinul acestui pământ „stropit cu lacrimi...” Punctele de suspensie din final implică afectiv poetul, dar și cititorul în povestea acestui neam care așteaptă de mult „o dreaptă sărbătoare...”

Versurile, aluzive prin tâlcul cuvintelor simbolice, capătă un farmec răscolitor, accentuat de simplitatea lexicului evocator, de proveniență populară, de versul scurt, de 7-8 silabe, cu ritm iambic muzical și amplu și rimă imperfectă, de factură cultă.

Patriotismul fierbinte care vibrează în fiecare vers, sentimentele înflăcărâte, pasiunile latente, vizionarismul și mesianismul, preocuparea pentru soarta celor mulți, utilizarea antitezei ca figură de stil specifică, creionează o poezie care se înscrie pe coordonatele curentului poporanist, ca prelungire a romantismului în literatura română a primelor decenii ale secolului XX.

SIMBOLISMUL

Simbolismul este curentul literar apărut în a doua jumătate a secolului al XIX-lea în Franța, ca o reacție împotriva parnasianismului, a romantismului retoric și a naturalismului, promovând conceptul de poezie modernă.

Numele curentului provine de la grecescul „symbolon” care înseamnă „semn” și a fost dat de poetul Jean Moréas care, în 1886, a publicat manifestul intitulat *Le symbolisme* (Simbolismul).

În același an s-a constituit **gruparea** autointitulată **simbolistă**, condusă de Stéphane Mallarmé. În același timp, René Ghil înființează școala **simbolist-instrumentalistă**. Alți poeți antiparnasieni îl considerau ca șef de școală pe Paul Verlaine și, prin urmare, s-au numit, din dorința de a sfida, **decadentiști**.

Trăsăturile simbolismului:

- împotriva parnasianismului care deliricizase poezia, golind-o de emoție, **simboliștii restituie poeziei sensibilitatea și emoția**, însă nu la modul direct, ci **recurgând la aluzie, analogie și sugestie**. Prin urmare, poezia simbolistă, inamică a retorismului romantic, operează asupra sensibilității prin sugestie, întreținând iluzia noutății absolute;
- la baza tehnicii simboliste stă deci **sugestia**: „*A numi un obiect înseamnă a suprima trei pătrimi din plăcerea poemului, care se bizuie pe fericirea de a-l ghici încetul cu încetul. A-l sugera, iată visul!*” afirma cu entuziasm Mallarmé. De altfel majoritatea instrumentarului simbolist: corespondențele, clarobscurul, spleenul, inefabilul ori simbolul se realizează prin intermediul sugestiei;
- se remarcă utilizarea unui **limbaj poetic inedit**, care comunică senzații neobișnuite, stări sufletești vagi, imprecise, vapoaze, asemenea imaginilor dintr-un tablou impresionist;
- este deosebit de importantă **muzicalitatea**, înțeleasă ca senzație interioară și obținută prin: **utilizarea refrenului** (cuvinte sau expresii, strofe care se repetă periodic), a **leitmotivului** (formulă, idee care revine de mai multe ori în textul poetic), a **figurilor de stil cu efect sonor precum aliterația** (repetarea unei consoane în cuvinte alăturate) sau **asonanța** (repetarea unei vocale accentuate în cuvinte alăturate), prezența **imaginilor artistice auditive, rima și ritmul**. Despre importanța valorificării muzicalității versurilor Paul Verlaine afirma: „*Muzica înainte de orice... Muzica mereu și întotdeauna*”, iar Alexandru Macedonski completa: „*Arta versurilor... este arta muzicii.*”
- **cultivarea simbolului**, figură de stil care dă numele curentului și prin care se exprimă o idee abstractă cu ajutorul unei noțiuni concrete, pe baza unei analogii care să exprime corespondențe între imagine și emoția pe care o exprimă;

- **corespondențele** reprezintă raportul de concordanță între lucruri, afinitățile invizibile pentru ochiul neavizat, între diferitele elemente ale universului. Cel care a dat statut literar acestei tehnici a fost Charles Baudelaire cu celebrul sonet *Corespondențe*, considerat a fi și primul manifest literar al simbolismului;
- **sinestezia** este o altă tehnică specifică acestui curent, reprezentând o varietate, o formă a corespondențelor, care transpune, în manieră impresionistă, percepțiile unui simț în formele de percepție ale altui simț. În acest sens, poetul Arthur Rimbaud ajunge în sonetul *Vocalele* la celebra „audiție colorată”, găsind analogii subtile între vocale și culori: „A e negru, E alb, I roșu, U verde și O de azur...”;
- **apare deschiderea către inovațiile formale**. Căutarea armoniei versurilor duce la sfărâmarea canoanelor clasice ale prozodiei. Se renunță la metrica tradițională, utilizându-se **pentru prima dată versul alb și versul liber**;
- **sunt cultivate anumite teme și motive**: iubirea ca pretext al reveriei, natura ca spațiu al corespondențelor, receptată la nivel urban (cu parcuri, grădini, havuzuri, păuni, roze și crini, spațiu artificial, creat de mâna omului, în antiteză cu natura sălbatică, loc de refugiu și spațiu al purității la romantici), **nevroza, solitudinea, spleenul** (termen promovat de simboțiști, care reprezintă starea de plictis profund, amestecat cu tristețe abstractă și chiar cu dezolare, stare inițiată de Baudelaire și dată de apăsarea anotimpului ploios și a zilei interminabile, fără contur), **nostalgia** nedefinită pentru zări necunoscute, **parfumurile** ca mijloc de uitare și de narcoză, **obsesia muzicii și a instrumentelor muzicale** (chitara, mandolina, harfa, orga, clavirul), **bolile** etc.

Reprezentanți ai simbolismului european:

În **Franta**: Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Maurice Rollinat, Albert Samain, Jules Laforgue

În **Belgia**: Emile Verhaeren

În **Austria**: Rainer Maria Rilke

În **Anglia**: William Butler Yeats, Algernon Charles Swinburne

În **Italia**: Gabriele d'Annunzio

În **Spania**: Antonio Machado

În **Rusia**: Alexandr Blok, Valeri Briusov

În **literatura hispano-americană**: Rubén Darío

Primele semne ale simbolismului apar în literatura noastră în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea și se concretizează într-o atitudine modernă, constituită și manifestată în condiții de paralelism și nu de imitație, cu alte literaturi și, progresiv, autohtonizată, potrivit sensibilității românești.

Simbolismul românesc de la începutul secolului XX se revendică din școala decadentistă a lui Paul Verlaine cu întregul său arsenal de stări dezolante. Singurul nostru poet simbolist mallarmean, care va cultiva simbolul, adică încifrarea mesajului poetic în forme de maximă abstractizare, va apărea mult mai târziu, în epoca interbelică și se va numi Ion Barbu.

La începutul secolului, manifestarea simbolist-decadentistă din literatura română va cunoaște mai multe aspecte:

1. Momentul experiențelor, al tatonărilor este reprezentat de activitatea de pionierat desfășurată de Alexandru Macedonski la revista „Literatorul”, editată de el în 1880.

Macedonski teoretizează despre noua poezie apărută în Franța, în mai multe articole, dintre care cel mai important este *Poezia viitorului*.

Scriitorul este de părere că noua poezie trebuie să fie „muzică și imagine”. El sugerează că, în cazul în care proza implică anecdotă și descriere, poezia înseamnă în primul rând sugestie. „Logica poeziei este nelogică într-un mod sublim”, afirmă Macedonski, în sensul în care poezia nu trebuie confundată cu arta de a versifica. Poetul mai precizează că „rolul de căpetenie în poezia modernă îl are poezia simbolistă complicată de instrumentalism”, acesta nefiind „decât tot un simbolism, cu deosebire că sunetele joacă... rolul imaginilor”. Concluzia articolului este aceea că „muzica, imaginea și culoarea reprezintă singura poezie adevărată.”

Pentru a-și demonstra teoriile, Macedonski scrie poezia *În arcan de pădure* căreia îi adaugă observația: „întâia încercare simbolistă în românește”.

2. Direcția pseudosimbolistă de la revista „Viața nouă” îl are ca teoretician pe Ovid S. Densusianu, care opune poeziei rurale de orientare sămănătoristă o lirică citadină cu parcuri, havuzuri și turnuri. „De ce numai ce e la țară ar fi adevărat românesc? Dar n-avem și o viață orășenească, nu găsim și în ea ceva caracteristic, care să aibă dreptul să fie trecut în artă?” se întreabă Densusianu într-un articol polemic intitulat *Rătăcirile literare*. El nu agreează stările depresive și nevroza, ci se simte atras de energia orașelor. De aceea va promova o direcție fals simbolistă, care aduce în discuție universul citadin, dar utilizează tehnicile simboliste doar ca pe „o modalitate armonioasă de comunicare”.

3. Simbolismul exterior, minulescian

Ion Minulescu nu este un simbolist de substanță, prin viziune și sensibilitate, ci mai mult prin utilizarea unor mijloace specifice acestui curent. El manifestă atracție față de tehnicile și de unele motive simboliste cum ar fi: numărul fatidic trei (*Romanța celor trei corăbii*, *Romanța celor trei romanțe*), ispita și mirajul depărtărilor, sugerate de motivul corăbiilor, preocuparea pentru realizarea efectelor sonore prin utilizarea neologismelor cantabile și a numelor proprii exotice (Corint, Ninive, Babilon, Alicante). Mai aproape de simbolism îl situează tristețea, nota gravă a discursului liric.

4. Simbolismul bacovian

- I. UNIVERSUL OPEREI BACOVIENE
- II. TEMA ȘI VIZIUNEA DESPRE LUME ÎN *LACUSTRĂ*
- III. PARALELĂ PRIVIND IPOSTAZELE EULUI LIRIC
(*PLUMB* și *AMURG VIOLET*)

I. UNIVERSUL OPEREI BACOVIENE

Universul creației lirice bacoviene se conturează în volumele: *Plumb* (1916), *Scântei galbene*, *Cu voi...*, *Comedii în fond* sau *Stanțe burgheze* care aduc în peisajul literaturii române de la începutul secolului XX un poet inadapdat la mentalitatea societății burgheze în ascensiune, care dă expresie unui simbolism decadentist depresiv, ce corespunde structurii sale sufletești ultrasensibile.

Atmosfera lăuntrică particulară a poeziei lui Bacovia este definită în mod magistral de Eugen Lovinescu: „o atmosferă deprimantă, de toamne reci, cu ploi putrede, cu arbori cangrenați, limitată într-un peisaj de mahala de oraș provincial, între cimitir și abator... o atmosferă de plumb, în care plutește obsesia morții și a neantului.”

În poezia bacoviană se regăsesc influențe din E.A. Poe și din simbolismul francez a lui Maurice Rollinat, Jules Laforgue, Charles Baudelaire și Paul Verlaine, prin atmosfera de nevroză, prin gustul pentru moarte, cromatică și muzică. Impresiile sunt sugerate prin corespondențe muzicale și de culoare, poetul fiind influențat și de pictorii impresioniști ca Auguste Renoir și Edgar Degas.

Anotimpurile capătă în poezia sa un aspect particular, inedit, deoarece el nu este un admirator al naturii ca Alecsandri, ci un poet ale cărui stări sufletești se proiectează asupra lumii, aceasta creionându-se în funcție de ele.

Toamna, anotimpul abundenței de roade, de culori și de arome, al fertilității și al picturalului este la Bacovia dezolantă, dominată de gri și violet, de ploi interminabile care pătrund ființa, de spleen, de singurătate și de monotonia existenței (*Amurg de toamnă*, *Nervi de toamnă*, *Note de toamnă*, *Plumb de toamnă*).

Zăpada iernii este percepută uneori ca o cădere monotonă care troienește ființa dându-i o senzație de apăsare și chiar de sufocare, fără posibilitatea unei evadări. Alteori, albul hibernal este mânjit de noroi, de sângele animalelor sacrificate la abator, de sentimentul inutilității sau de un frig care pătrunde în oase, anticipând întunericul morții (*Decembrie*, *Plumb de iarnă*, *Amurg de iarnă*).

Primăvara, resimțită, în mod convențional, ca anotimp al renașterii, al speranței, al fiorului adolescentin este și ea la Bacovia percepută în mod particular ca un moment iritant și nevrotic al asteniei și al lipsei de confort (*Nervi de primăvară*).

Căldura toridă a verii strivește ființa și degradează carnea, devenind mediu propice pentru cadavrele în descompunere (*Cuptor*).

Culorile bacoviene sunt concentrate, fără nuanțe, simbolizând strigăte disperate ale spiritului încătușat în condiția umană limitativă. Gama de culori este restrânsă și trimite la câteva motive tipic simboliste: urâtul, plictisul, tristețea, monotonia, având corespondențe și în lumea instrumentelor muzicale. Melancolia gravă care frizează depresia este sugerată de culoarea gri și de vioară sau clavier; monotonia existenței este evidențiată prin jocul alb-negru, prin violet, prin cântecul armonicii și al fanfarelor; pentru nevroză apar verdele crud, albastrul, rozul și muzical violina și flautul.

Spațiul poetic al liricii sale este ori **cel citadin** reprezentat de târgul de provincie, ori **cel funerar**. În orașul cu parcuri solitare, cu fanfare și cafenele mizere, alături de figuri fantomatice de copii și de fecioare tuberculoase, poetul însuși rățește fără sens, făcând gesturi absurde. **Spațiul funerar** se creionează în cercuri concentrice, de la cadavrul în care spiritul rămâne captiv, la cavou, la cimitir, la lumea văzută ca loc al morții, al incapacității de eliberare și la însăși condiția umană pieritoare, limitativă, în care poetul este prizonier al unui prezent etern și deprimant.

Somnul bântuit de coșmaruri, plânsul, golul, umezeala, răceala, ploaia, descompunerea materiei, solitudinea, tristețea fără leac, angoasa, dezagregarea și dezordinea universală, focul care mocnește și agonizează, apa ca solvent universal, vântul ale cărui sunete sinistre reprezintă simbolic dezechilibrul lumii desăvârșesc imaginea ineditului univers poetic bacovian.

II. TEMA ȘI VIZIUNEA DESPRE LUME ÎN *LACUSTRĂ*

Lacustră surprinde la nivel tematic condiția poetului simbolist de „școală verlaine-iană” într-o lume de care îl desparte „un gol istoric”, într-un univers ostil care îl obligă la izolare și într-o ipostază a omului superior neînțeleș de semenii „de serie biologică”.

Bacovia valorifică aici o serie de motive ale arsenalului decadentist: cel al ploii, al nopții, al plânsului, al nevrozei, al vidului universal și al morții. Peste toate acestea se ridică ca un spectru sinistru **leitmotivul** singurătății existențiale: „Sunt singur...”

Titlul este alcătuit dintr-un substantiv comun nearticulat și face trimitere la locuințele primitive ridicate pe piloni deasupra apei în scopul apărării împotriva animalelor sălbatice și a altor primejdii venite din afară. Prin urmare, ele dădeau indivizilor un sentiment de securitate și de intimitate, ofereau un spațiu cald, protector, de echilibru și de confort. La Bacovia locuința lacustră are o simbolistică în antiteză, reprezentând izolare, singurătate, dezolare și spaimă de vidul existențial.

Structura textului se fundamentează pe relația de simetrie dintre incipit și final, dată de prezența refrenului, tehnică simbolistă, prin care este pusă în evidență

atmosfera de angoasă și de spaimă indusă de căderea neconținută a ploii care se transformă într-o lamentație a materiei la nivel cosmic. În plus, poezia prezintă o suprapunere de planuri: cel exterior, al lumii și al naturii, și cel interior. Relația dintre acestea se realizează prin intermediul unei game largi de senzații, printr-o serie de stări sufletești primitive, brute, izvorâte parcă din subconștient.

Strofa inițială și cea finală surprind în primul rând, motivul apei care, în mod convențional, sugerează setea de adevăr, apetitul cunoașterii, fertilitatea și purificarea sau chiar renașterea, dacă ne raportăm la simbolistica „apei vii” din basme. Imaginarul poetic bacovian valorifică simbolul ploii ca „plâns” perpetuu al materiei, curgere monotonă cu o rezonanță sumbră și grea, dată de prezența gerunziilor din rimă: „plouând... plângând”. Apa devine astfel solventul universal sub acțiunea căruia cosmosul se dezintegrează. Al doilea vers din ultima strofă, „Tot tresărind, tot așteptând...” este o prelungire în plan interior a versului simetric din prima strofă: „Aud materia plângând...”, iar punctele de suspensie potențează imaginea lacrimilor cosmice care se restrâng de la nivelul expresiei la cel al impresiei, semnificând abisul însingurării ce alunecă în noaptea eternă.

Starea de nevroză și de iritare din prima strofă se transformă în senzație de disconfort: „parcă dorm pe scânduri ude”, în somn agitat și bântuit de spaimă: „Tresar... și mi se pare/Că n-am tras podul de la mal”. În contextul simbolist bacovian somnul, motiv romantic al evaziunii, și podul ca simbol al siguranței și al legăturii cu semenii, capătă conotații negative: zvârcolire în gol, insecuritate și pericol. Poetul nu simulează niciun gest de apărare împotriva spaimii datorate izolării și disoluției, deoarece neantul se insinuează perfid: „Un gol istoric se întinde” și taie toate punțile de legătură cu realitatea: „Piloții grei se prăbușesc”.

Muzicalitatea, chiar dacă sumbră, dată de prezența gerunziilor, a refrenului și a imaginilor auditive din prima și ultima strofă, valorificarea simbolurilor, ruptura față de iluzia romantică, prăbușirea în plumbul realului concret, ireversibila distrugere a lumii și a spiritului, lipsa oricărei speranțe în redempțiune, conturează inedita atmosferă simbolist-decadentistă a creației artistice a acestui „poet damnat”.

III. PARALELĂ PRIVIND IPOSTAZELE EULUI LIRIC (PLUMB ȘI AMURG VIOLET)

Fără a conține manifeste literare propriu-zise, întreaga poezie a lui George Bacovia creionează un univers inedit și o artă poetică distinctă. Ochiul poetului încetează să mai surprindă lumea de obiecte și sondează abisurile sufletești, devenind o proiecție a stărilor de spirit transformate în muzică și culoare.

Ambele poezii în discuție surprind două planuri ale existenței: unul exterior și altul interior. Realitatea exterioară este reprezentată de cimitir și cavou în primul text și de peisajul citadin autumnal în al doilea, iar realitatea interioară înseamnă iubire ratată și zbor frânt în *Plumb* și monotonie și spleen în *Amurg de toamnă*.

Ipostazele individului agresat de contingent devin măști: mortul, apostolii, lumea leneșă, mulțimea, străbunii, și fiecare mască devine metaforă deschisă ce implică trăirea intensă și teribilă a sentimentului de zădărnici.

Diferențele privind ipostazele eului liric se remarcă în cele două opere la nivelul tipului de discurs, în ceea ce privește cromatica tablourilor și în legătură cu spațiul poetic ca pretext al creionării unui univers dezarticulat, care prin monotonie rămâne suspendat în pragul unui sfârșit continuu.

Dacă în *Plumb* apare ipostaza lirismului subiectiv, acea lirică de tip confesiv, marcată de prezența verbelor la persoana I: „*stam*”, „*am început*” și a adjectivului pronominal posesiv la aceeași persoană: „*meu*”, *Amurg violet* ilustrează un lirism mai degrabă obiectiv, în care eul liric este un punct de referință pasiv: „*Din turn... văd voievozi cu plete*”, ce contremplă trecutul care se confundă cu un prezent fără speranțe de viitor.

La nivelul cromaticii, în *Plumb* simbolul din titlu se regăsește obsedant în text (de încă șase ori) și trimite, prin culoare, la o existență ternă, gri, lipsită de strălucire, la un sentiment al depresiei grave datorat lipsei oricărei șanse a unei posibile evadări. Cenușiul vieții anticipează și ideea de moarte a spiritului, incapabil să se ridice deasupra condiției sale limitate. Pe de altă parte, violetul dublat de prezența refrenului: *Amurg de toamnă violet* simbolizează monotonia prin repetarea acelorași gesturi: „*Pe drum e-o lume leneșă...*”, plictisul, dar este și culoarea amurgului, moment de final al zilei, ce presupune un clarobscur, o ezitare a culorilor și marchează destructurarea realului și proiectarea lui într-un imaginar halucinatoriu.

În cele două poezii se conturează două dintre imaginile marcante ale spațiului poetic bacovian: orașul și cavoul, ambele fiind ipostaze ale condiției umane percepute ca un cerc închis, din care evadarea spiritului este imposibilă. În acest univers claustrant zborul este „în jos”, atras irezistibil către pământ de greutatea materiei: „*atârneau aripile de plumb*”. Poetul se depersonalizează, fiind doar un spectru din mulțime, incapabil să comunice cu ceilalți, care sunt și ei doar niște mașinării stricate supuse degradării și morții. Până și iubirea care, la romantici, este o modalitate prin care omul pieritor se împărtășește o clipă din etern, la simbolistul Bacovia apare ca un corp inert, întors către „dincolo” cuprins de un somn bântuit de coșmaruri.

Bacovia valorifică în ambele texte arsenalul de tehnici simboliste: muzicalitatea ca efect al prezenței refrenului: „*Orașul tot e violet*”, a rimei „*plumb-plumb*”, „*violet-violet*” și a imaginilor auditive: „*scârțâiau coroanele de plumb*”, leitmotivul și simbolul cromatic, corespondențele între senzații și culori, sentimentul singurătății, monotonia existenței, gesturile bizare, prezentul continuu, fără trecut și fără viitor.

MODERNISMUL INTERBELIC

LUCIAN BLAGA

- I. UNIVERSUL OPEREI LUI LUCIAN BLAGA
- II. TEMA ȘI VIZIUNEA DESPRE LUME ÎN *EU NU STRIVESC COROLA...*

I. UNIVERSUL OPEREI LUI LUCIAN BLAGA

„Lucian Blaga e mut ca o lebădă/în patria sa/zăpada făpturii ține loc de cuvânt...”

În peisajul literaturii române interbelice, Lucian Blaga este Filosoful, alături de Tudor Arghezi, Meșteșugarul de Cuvinte și de Ion Barbu, Poetul. Filosof prin vocație dar și scriitor, cele două domenii se află într-o relație de interdependență, considerându-se că filosofia sa este poetică și poezia filosofică.

„Român carpatin”, în viziunea lui G. Călinescu, aparținând acelei arii geografice care a dat cei mai mari scriitori ai secolului XX: Mihai Eminescu, Ion Creangă, I.L. Caragiale, Ioan Slavici, George Coșbuc, Octavian Goga sau Mihail Sadoveanu, Blaga este „un dar al Ardealului făcut românilor imediat după Marea Unire”, atâta vreme cât acesta debutează ca scriitor în 1919.

Opera acestui om de cultură pentru care „destinul omului este creația” se creionează în funcție de cele două preocupări constante: literatura și filosofia.

Ca scriitor abordează genul dramatic în piese de teatru marcate de estetica expresionistă: *Zamolxe (mister păgân)*, *Tulburarea apelor*, *Meșterul Manole*, *Cruciada copiilor*, *Avram Iancu* etc. Teatrul blagian este unul poetic și filosofic înfățișând confruntarea filosofiei cu poezia. Este o demonstrație dramatică a unor idei care exprimă sensurile adânci ale existenței umane. Iar în viziunea lui Blaga drama existenței umane este una singură: năzuința către absolut, căutarea unui adevăr ce depășește condiția umană, veșnic ascuns acesteia.

Universul poeziei se creionează în volumele: *Poemele luminii*, *Pașii Profetului*, *În marea trecere*, *Lauda somnului*, *La cumpăna apelor*, *La curțile dorului*, *Nebănuitele trepte* și în ciclurile: *Vârsta de fier*, *Corăbii cu cenușă*, *Cântecul focului*, *Ce aude unicornul*, *Mirabila sămânță*.

Opera blagiană se întregește cu studii de filosofie și eseistică, cu aforisme și pagini de memorialistică: *Trilogia cunoașterii*, *Trilogia culturii*, *Trilogia valorilor*, *Pietre pentru templul meu*, *Hronicul și cântecul vârstelor* etc.

Deoarece procesul formativ al lui Blaga se produce în ambianța culturii germane, într-o epocă în care noul însemna expresionism, literatura, în mod indirect, aforismele și eseurile, în mod direct, dau mărturia adeziunii la tezele expresioniste.

Romanticii și clasicii fugeau deopotrivă de realitate idealizând-o, retușând-o de zgura accidentală, ridicând-o pe un plan de idealitate platonice. Prin urmare, ceea ce în natură este „individual”, la ei devenea „tip”. Clasicii transformau totul în „idee platonice”, statică, echilibrată, rece, senină. Romanticii, la rândul lor, transformau totul în aceeași idee platonice, dar văzută dinamic, poetic. Modernii, în schimb, ocolesc „ideile”, „tipicul” și se refugiază într-o regiune și mai abstractă, încercând să redea esențele ultime ale lucrurilor. Această „căutare a esențialului” îi deosebește pe moderniști de toți ceilalți.

Totuși, concepția lui Blaga despre poezie, viziunea lui artistică, nu poate fi redusă la principiile unui singur curent, deși nu este lipsită de legături nici cu romantismul german, nici cu presimbolismul ori simbolismul, nici cu expresionismul.

1. Blaga filosoful

Lucian Blaga este creatorul unui sistem filosofic original, cu o terminologie originală, pe care îl teoretizează, în general, în trei lucrări de referință: *Trilogia culturii* (*Orizont și stil, Spațiul mioritic, Geneza metaforei și sensul culturii*), *Trilogia cunoașterii* (*Eonul dogmatic, Cunoașterea luciferică, Cenzura transcendentă*) și *Trilogia valorilor* (*Știință și creație, Gândire magică și religie, Artă și valoare*).

Filosofia cunoașterii are în centru un concept particular, „**Marele Anonim**”, nucleul Universului, punctul generator al lumii cunoscute și al celei necunoscute, pe care Platon și Hegel îl numeau Ideea, centrul vital absolut. Acesta ființează într-o lume dominată de mistere, pe care le protejează. Pe de altă parte, omul se naște cu așa-numitul „**apetit al cunoașterii**”, purtând în suflet o serie de „**categorii abisale**”, ale subconștientului, ce vin dintr-un subconștient colectiv, îl definesc pe fiecare individ și îl îndeamnă spre cunoaștere. Numai că „**cenzura transcendentă**” instituită de Marele Anonim, bariera pe care acesta o ridică între om și mister (cunoaștere), face ca omul să nu poată accede la taină, rămânând în imanent, în lumea materială, fizică. Totuși, Marele Anonim creează și „**diferențialele divine**”, segmente reduse, prin care omul poate întrezări misterul, dar este conștient că nu îl poate înțelege și atinge. De aici se naște sentimentul de „**tragic existențial**”.

Blaga pune în discuție două modalități de cunoaștere, prin care individul poate accede la mister: **cunoașterea paradisiacă și cunoașterea luciferică**. **Cunoașterea paradisiacă** este cea științifică, obiectivă, rațională, analitică, bazată pe experiment, dar care „ucide” misterul, dezvăluindu-l. Denumirea de „paradisiacă” se referă la starea în care se afla Adam în Rai, înainte de păcat, când cunoștea doar ceea ce îi permisesse Divinitatea să cunoască. **Cunoașterea luciferică** este opusul celei paradisiace, fiind calea artistului, subiectivă, sintetică, bazată pe intuiție, care nu ucide misterul, ci îl întreține. Aceasta este, chiar dacă paradoxal, „minus cunoașterea”, tentația absolutului, o formă de participare a artistului la viața cosmică, la mistere, prin apropiere și nu prin dezlegare. Se numește luciferică, deoarece face trimitere la dorința lui Lucifer de a cunoaște dincolo de ceea ce i-a fost permis de Divinitate.

2. Blaga poetul

Evoluția poetului Blaga este una atipică în sensul în care prima parte a creației sale poetice, până la volumul intitulat sugestiv *La cumpăna apelor* este marcată de modernism, iar a doua, începând cu volumul amintit reprezintă întoarcerea către tradiționalism.

Modernismul primei părți a poeziei blagiene trebuie căutat la toate nivelurile: și la cel al conceptelor vehiculate și la cel al formei poeziilor.

Discursului său liric modern este rece, serafic, într-un climat speculativ, chiar intelectualizat. Frazele sunt lungi, cu numeroase subordonate, ca într-o demonstrație, părând a enunța ideile. Limbajul este rarefiat, metaforele puține, poezia alunecă dincolo de cuvânt, speculând funcția sugestivă a acestuia. Aici apare, la nivel conceptual, Blaga poetul „dezmarginirii”, tentând granițele realului, contingentului, în încercarea de a trece de cenzura transcendentă, de a se situa în preajma misterelor, pentru a primi ecourile acestora. Și într-un fel reușește atâtea vreme cât „aude” „cum se izbesc de geamuri razele de lună”, „ciuta călcând prin moarte”, „unele, altele/erele, sferele”...

Discursul poetic este original în această primă etapă și prin forma inedită. Blaga utilizează un limbaj simplu, majoritatea cuvintelor făcând parte din fondul principal lexical. Capcanele sunt de altă natură, poetul dând termenilor o semnificație secundă. Se remarcă încă de la apariția primului volum verslibrismul. Blaga este inițiatorul acestuia în literatura noastră, preluând modelul german, spre deosebire de Alexandru Macedonski care a valorificat modelul francez. Verslibrismul blagian reprezintă o libertate absolută la nivel metric: renunțarea la strofe, la rimă și la măsura egală. Rămâne un „poem tipografic” cu ritmul impus de așezarea textului în pagină și de o anumită frazare semantică prin intermediul ingambamentului (unele versuri nu încep cu majusculă). În volumul *Poemele luminii* apare o singură rimă în versurile „O, vreau să joc, cum niciodată n-am jucat/ Să nu se simtă Dumnezeu/în mine/un rob în temniță – încătușat”. După acest volum, treptat, în mod aleatoriu apare câte o rimă și poetului îi pare mai la îndemână versul liber muzical dat de asonanțe, aliterații, cu rime interioare, de model francez.

În a doua parte a creației, cel care căutase mereu către „un cer schimbător și necucerit”, se întoarce către tradiție, către lucrurile simple, „din vale”, către satul ardelenesc cu „blide și linguri de lemn”, către sufletul național și către ortodoxie. Și forma poeziilor se schimbă: scrie multe texte cu vers clasic cu structură strofică, cu măsură egală, cu rimă și chiar în metru popular.

Concepția despre misiunea poetului și a poeziei

Fundamentală la Blaga este atitudinea de inițiat în tainele lumii, cu o „voință de mister” care crește proporțional cu inițierea. Poetul filosof transformă „nepătrunsul” într-un „suprem unghi de vedere”, punct de plecare a unei metafizici: „Noutatea punctului nostru de vedere constă în faptul că nu năzuim nici la înlăturarea

misterului și nici numai la constatarea prezenței sale liminare. Noi filosofăm sub specia misterului ca atare." (Trilogia cunoașterii) În acest context „Eu am crescut hrănit de taina lumii” nu este o mărturisire personală, deoarece eul poetului apare în poezia blagiană ca un eu general și originar. Misterul devine la el obiectiv. A te apropia de taine presupune lepădarea de toate prerogativele subiectivității fluctuante. Prin urmare poetica sa este una a obiectivării și a esențializării, deziderate valorificate prin intermediul metaforei și al mitului. De altfel și filosofia blagiană începe cu metaforicul și trece de porțile dincolo de care domnește mitul.

Poezia este pentru el „*oglină din adânc*”. Poetul își contemplă chipul în oglinda străveche a unei fântâni, concept care se asociază cu cel goetheean al Mumelor, acele tipare eterne și obscure ale lucrurilor, către care tinde spiritul însetat de absolut. Privindu-se în acel „*ochi de lume*” din fundul fântânii, poetul „*uită de nume*” și își „*vede soarta*”. Mitica oglindă din adânc este o reflectare esențializatoare: individul se topește în cosmic. Toată această atitudine antiindividu-
alistă este substanțial și organic modernă.

Ca adept al modernismului Blaga nu își pune obișnuitele întrebări despre destinul uman și despre relația sa cu viața și cu moartea. Romanticii ne-au învățat, de exemplu, să privim înainte, către moarte. Eminescu este un poet al stingerii, pentru care moartea înseamnă liniște, nirvana. Poeții moderni sunt mai preocupați de preexistență, nu privesc înainte, ci înapoi. Blaga nu are deci obsesia finalului, ci nostalgia începutului, se simte atras de acea lume latentă din care venim. Nu se întreabă de ce murim, ci de ce ne naștem, dacă, în acel moment „marele ceasornic” al timpului începe să ne măsoare destrămarea. A intra în lume înseamnă a te îndrepta către „*soare apune*”, a declanșa numărătoarea inversă. O altă întrebare existențială este de ce ne este teamă să atingem după moarte dimensiunea pe care am mai cunoscut-o și înainte de naștere, atâta vreme cât veacul de om nu este decât o clipă suspendată între două neanturi (preexistența și postexistența): „*Mamă, tu ai fost odată mormântul meu./De ce îmi e așa de teamă – mamă –/să părăsesc iar lumina?*”

Din această viziune se naște în *Hronicul și cântecul vârstelor* imaginea copilului născut în satul cu sonorități de lacrimă care refuză să vorbească dintr-o intuiție care „*s-a vârat cu efecte de anulare între mine și cuvânt*”. A nu rosti cuvânt într-o lume creată prin Logosul divin înseamnă, speculează filosoful, o încercare de a prelungi starea embrionară, de a te refuza existenței, de a te sustrage „*marii treceri*”, timpului care te duce inexorabil către „*apus*”. Înseamnă a prelungi acea vârstă a inocenței și a purității, a rămâne copilul care crede că cerul îl urmărește și este creat pentru el și trăiește în lumea-poveste în care taina nu este taină și nimic nu stă între el și adevăr.

Aceeași idee în *Autoportret*, în care poetul trăiește mut în „*patria*” în care „*zăpada făpturii ține loc de cuvânt*”, într-o continuă căutare a apei din care „*curcubeul își bea frumusețea și neființa*”.

În viziunea lui Blaga poetul este, aşadar, un ales, trăitor în lumea purităţii şi a adevărului cu miros de stea şi de taină. El este „Cerbul cu stea în frunte” pe care nu îl mişcă „ştiutele,... apropiatele”, ci „depărtatele”, străvechile rotiri ale astrilor şi ale evurilor, focul purificator şi murmurul poveştilor „sângelui uitat de demult”. El este unicornul ce aude „prin vuietul timpului/glasul nimicului”, făptura ce „priveşte în larg, spre cea zare, cel val” şi pe care „taina cu pîteni de-argint îl străpunge”.

Etapele creaţiei poetice blagiene

Acest poet vehiculează simboluri. Chiar şi titlurile volumelor sale de versuri sunt nişte poezii condensate, simboluri ale unei deveniri interioare.

În poeziile de tinereţe din primele două volume *Poemele luminii* şi *Paşii Profetului* se observă influenţa lui Nietzsche prin apariţia dihotomiei apolinic-dionisiac, latură spiritualizantă şi aspiraţie către metafizică, respectiv senzorialism păgân, teluric.

Simbolurile vehiculate nu sunt spaţiale. Filosoful gândeşte spaţiul la modul metafizic, dizolvându-l. Când vorbeşte despre „lume”, „vale” etc. el nu defineşte o ambianţă, ci transfigurează ideea de lume, construind un spaţiu secund: lumea-poveste care se dizolvă în mit.

Cele două volume sunt dominate de trei motive: **lumina**, **liniştea** şi **Pan**.

Lumina este un simbol fluid, plurivalent şi ambiguu. Nu este fenomenul fizic, ci un concept poetic abstract, o lumină interioară, aparţinând acelei lumi-mit, poveste. Lumina blagiană are două dimensiuni fundamentale: **lumina de tip ontologic** (ca existenţă) şi cea de **tip gnoseologic** (ca mod de cunoaştere).

În sens ontologic lumina este principiul primordial al universului pe care îl evocă Biblia, lumina care, prin intermediul Logosului „Să fie lumină!” a despărţit tenebrele originare, anulând Haosul: „Lumina ce-o simt/năvălindu-mi în piept când te văd,/oare nu e un strop din lumina/creată în ziua dintâi,/din lumina aceea-nsetată adânc de viaţă?”

În sens gnoseologic acest simbol apare ca bivalent: **lumina altora**, echivalentă cunoaşterii paradisiace, analitice, care distruge taina revelând-o, şi **lumina mea**, cea a artistului, sinonimă cunoaşterii luciferice, intuitive, care trăieşte în intimitate cu misterul. Această din urmă lumină nu se asociază cu vederea. De aceea zeul **Pan** este orb, pentru că a cunoaşte înseamnă a te lumina interior, prin intuiţie şi la nivel senzorial. Pan reprezintă însăşi natura care nu are conştiinţă, ci percepe prin intuiţie. Ideea este sugerată şi în poezia *Mi-aştept amurgul*, în care poetul se simte împiedicat de prea mult soare (cunoaşterea apolinică, raţională) să perceapă curgând în el lumina interioară, „minunea întunericului”: „Ştiu că şi eu port/în suflet stele multe, multe/şi căi lactee,/minunile-ntunericului./Dar nu le văd,/am prea mult soare-n mine...” A-ţi aştepta amurgul înseamnă o negare a lumii şi a raţionalului în încercarea de recuperare a unor forţe interioare şi de întoarcere într-un univers al purităţii începuturilor când omul trăia în zarea magiei: „Sunt mai bătrân decât tine mamă.../aplec peste întrebările lumii... De ce m-ai trimis în lumină, mamă/De ce m-ai

trimis?" Această lumină a lumii în care suntem aruncați la naștere este lumina altora și el, poetul, caută altă lumină: „lumina mea”. Este o încercare de a regăsi printr-o mișcare înapoi eul cel mai pur: aplecat asupra leagănului său poetul își pipăie „încet, încet, trecutul ca un orb...” Regresia către origini este posibilă prin negarea existenței concrete, prin negarea sângelui, lichidul vital: „În somn/sângele meu ca un val/se trage din mine înapoi în părinți”, prin desprinderea de trup ca de „o haină pe care o lași în drum”. În sensul acesta Blaga este, în opinia lui G. Călinescu, un heruvim, o ființă serafică, de natura îngerilor, prin venele căreia nu curge sânge, ci stropi de liniște. El are nostalgia acelei lumi transcendente din care am fost aruncați în lumea aceasta imanentă.

Liniștea, celălalt simbol central al acestei etape este și ea bivalentă.

Este, pe de o parte **Pax Magna**, marea pace de dinainte de Creație, când timpul era veșnicie și nepătrunsul odihnea pătruns de sine însuși, când Dumnezeu nu-l izgonise încă pe Lucifer, acel moment al preexistenței spre care aspiră poetul: „Dumnezeu și cu Satana/au înțeles că e mai mare fiecare/dacă-și întind de pace mâna. Și s-au împăcat/în mine...” Neființa este matricea din care vine omul, pe care el regretă că a pierdut-o și pe care încearcă s-o refacă parțial în amurg ori în ochii iubitei: „Frumoaso,/ți-s ochii-așa de negri încât seara/când stau culcat cu capul în poala ta/îmi pare/că ochii tăi adânci, sunt izvorul/din care tainic curge noaptea peste văi...” Omul, care trăiește în fragmentare, tinde către perfecțiunea Marelui Anonim, mereu egal cu sine însuși, în fiecare părticică a sa.

Pe de altă parte, este vorba despre liniștea de tip ataraxic, acea detașare de tot ceea ce este lumesc, acea dezbrăcare de trup pentru a putea contempla lumea de mistere. În **Gorunul**, se simt influențe din Rilke, iar liniștea de tip ataraxic pe care poetul o dobândește stând la umbra copacului, curge în stropi cu o acustică care este și a luminii: „îmi pare/că stropi de liniște îmi curg prin vine, nu de sânge”. Se observă astfel cum Blaga este o ființă fluidică, ce poate să alunece dincolo de contingent, o stalactită în care se împletesc stropi de liniște și de lumină: „Sunt o stalactită într-o grotă uriașă,/în care cerul este bolta./Lin,/lin,/lin – picuri de lumină/și stropi de pace... împietersc în mine”. În textul **Liniște**, odată dobândită acea detașare senină de tot și de toate: „atâta liniște-i în jur”, poetul este capabil să perceapă: „Cum se izbesc de geamuri razele de lună”.

În volumul **Pașii profetului**, Ioan Botezătorul care vine din pustiu vestește apariția lui Mesia, adică o altă lume, cea creștină. **Pan**, zeul care simboliza lumea păgână, care cunoștea luciferic prin intuiție și care avea o altă percepție, mai directă, a tainelor, se retrage în grota din pădure și moare, nu înainte de a constata că păianjenul care își făcuse culcuș în urechea sa l-a trădat și el, deoarece poartă o cruce pe spate. Odată cu el moare un ciclu, o lume și se arată zorii altei lumi, dominată de altă concepție despre lume și univers.

Următoarea etapă este marcată de apariția volumului **În marea trecere** și înseamnă intrarea sub zodia expresionismului.

Ca motiv poetic, trecerea reprezintă devenire, este trecerea timpului pe care poetul o resimte ca pe o curgere continuă într-un singur sens. În motto-ul cu care se deschide volumul, Blaga sugerează dorința sa de a opri timpul, chiar dacă dobândirea eternității înseamnă pierderea capacității de a fi iubit și de a iubi, atâta vreme cât iubirea este, așa cum afirmam și în cazul lui Eminescu, un dar pe care divinitatea l-a făcut oamenilor atunci când au pierdut nemurirea fiind alungați din Rai: „Oprește trecerea. Știi că unde nu e moarte, nu e nici iubire, – și totuși te rog: oprește, Doamne, ceasornicul cu care ne măsurăm destrămarea.” Dacă timpul seamănă cu un râu care curge spre mare, spre moarte, oprirea lui este asemănată cu tăcerea: „Închid cu pumnul toate izvoarele,/pentru totdeauna să tacă,/să tacă.” Totuși poetului nu îi este suficientă oprirea timpului, ci el își dorește să-l facă să curgă înapoi către origini. De aici **aparitia a numeroase imagini ale regresiei** către copilărie, către lumea-poveste, către adâncul fântânii, ca simbol al adevărului suprem, către somn și tăcere, din dorința de a reface existența latentă: „Păraie se cer în adânc”, „sângele meu strigă prin păduri/după îndepărtata copilărie”, „sufletul îmi cade în adânc/alunecând ca un inel...”, „mi-aduc aminte de vremea când încă nu eram... și-mi pare așa de rău că n-am rămas/în țara fără nume...”

Alături de motivul trecerii, titlul volumului conține **adjectivul mare** care, la Blaga, se substantivizează, înghițindu-și determinantul și devenind **Marele**, adică neantul, ceea ce este înainte de viață și după moarte, acel nimic care înspăimântă ființa: „Spaima de Marele îmi cutreieră nopți de nopți grădina.” Din cauza spaimei, uneori speranța pălește, zborul se întoarce frânt spre pământ: „Porumbii mi i-am slobozit/să-ncerce pajiștea cerului/dar sfâșiați de vulturi/se întorc înapoi”, „mistuiți de răni lăuntrice ne trecem prin veac... pentru noi cerul e zăvorât... suntem fără scăpare singuri în amiaza nopții.”

Lauda somnului se deschide cu poemul **Biografie**, artă poetică în care Blaga simte că este necesar să se definească ca un poet pentru care „lumea e o cântare”, chiar dacă străină, atâta vreme cât „uneori spun vorbe cari nu mă cuprind/câteodată iubesc lucruri cari nu îmi răspund”, adică este în căutare de altceva, ce trece Dincolo. Cel care tentează granițele cunoscutului se întoarce pe linia sângelui, purtător al matricei existențiale, spre a face „schimb de taine cu strămoșii”, reușind să se desprindă astfel din „cercul aceleiași vetre” și să prindă ecouri ale misterului: „ascult/în mine cum se tot revarsă/poveștile sângelui uitat de mult”. Poezia **Somn** creionează alt simbol al regresiei, motivul central al volumului. În somn se pot produce acele mutații spre înapoi: „Se retrag în pădure și-n peșteri potecile... se liniștesc păsări, sânge, țară... sângele meu ca un val/se trage din mine/înapoi în părinți.”

În această etapă a creației, **Blaga se apropie deja de ceea ce va constitui dominantă** celei de-a doua părți a creației sale, de **spațiul românesc și de ortodoxie**. Apar imagini creștine: Iisus și Fecioara Maria, se remarcă aplecarea către un spațiu pastoral românesc: „o femeie umblă sub cerul apropiat... în trupul ei stă închis ca într-o temniță bună/un prunc... ciobanii păzesc nașterea unor semne cerești... în curând fiul omului va căuta un loc/unde să-și culce capul... În curând picioare albe/vor

umbla peste ape", „Cocoși apocaliptici tot strigă/tot strigă din sate românești... Păsări ca niște îngeri de apă/marea pe țarmuri aduc. Pe mal – cu tămâie în păr Iisus sângerează lăuntric/din cele șapte cuvinte/de pe cruce."

Odată cu apariția volumului intitulat sugestiv **La cumpăna apelor**, poezia blagiană trece, așa cum mai afirmam, într-o altă zodie, cea a tradiționalismului. În sens propriu, „cumpăna apelor” reprezintă un punct înalt din spațiu de unde își trag izvorul mai multe ape. Ca metaforă ea sugerează momentul median al vieții, vârsta de mijloc, o „vară pornită către sfârșit”, când „îmbătrânește, ah cât de repede apa. Și ceasul.” E un moment în care atât cât a urcat către un „cer chemător și necucerit” va trebui să coboare „cu toate că mult mai puțin o să pară”. „Din poarta-nălțimei”, de acolo din albastrul dezmarginirii se vede valea și poetul modern, care tenta zarea, se hotărăște să coboare către spațiul original, românesc, către lucrurile simple, către casa țărănească cu blide și linguri de lemn pe care le ignorase sau le trădase pentru a căuta misterul în „depărtatele”. Aplecarea către sufletul etnic și către ortodoxie și versurile clasice nu înseamnă însă că Filosoful nu va încerca în continuare să prindă zvonul tainelor, ci doar că o va face în altă parte, mult mai aproape: „Mă-ntorc de acum ca/albina spre stup/cu harul subt aripi/cu-amurgul în trup.” Se întoarce la pământul care „pe tălpi mă sărută” ca o „făptură de nicăieri coborâtă-n/imperiul mumei”. Realizează cu uimită tristețe că vechile ulițe ale satului nu-l mai cunosc, că „totul cât de schimbat!/Casele toate sunt mult mai mici/decât le-a crescut amintirea.”

Din pragul vârstei la care „pulbere albă s-așază pe tâmpile”, izvorăște **motivul central** al versurilor din această etapă, cel al **tregerii timpului**. Timpul este văzut ca o boală „fără obraz, fără nume” pe care tot „făcutul” o poartă „în strune”: „Bolnav e omul, bolnavă piatra,/se stinge pomul, se sfarmă vatra”. Noi, oamenii, percepem cu durere că suntem de la naștere bolnavi de timp și „mergem de-a pururi/spre soare apune”, închizând „în noi un/sfârșit sub armură”. Tot ce ne rămâne de făcut este să lăsăm după noi o urmă a tregerii: „Sporim nesfârșirea/c-un cântec, c-o taină.”

La curțile dorului este o metaforă pentru spațiul rural, natal, pentru Ardealul redescoperit, un „verde imperiu”, „un rai sorin”, o „tindă a noii lumini”, vecină cu cerul și steaua. Este aici o poetică a vegherii, a așteptării în care se împletesc elemente ale domesticului, ale unui spațiu limitat, bizar pentru poetul „dezmarginirii”. Descoperă folclorul cu practicile sale oculte: bocetul, colindul, descântecul.

Chiar dacă uneori în metru popular, Blaga este tot căutătorul de taine: „Mare pasăre bolnavă” de timp, pe care „nu o vindecă nimic/numai rouă dacă-ar bea/cu cenușă, scrum de stea.” Ascuns îndărătul lirismului obiectiv al măștilor, **poetul** este pe rând „iezerul netulburat/ca un ochi al lumii, ascuns...”, **negrul cires** la ale cărui „taine coapte” jinduiesc „guri sosite-n miez de noapte”, **bradul** care „stă între zodii și țară” bătrân și mereu tânăr, de scoarța căruia „mistrețul poveștilor” își încearcă „prăselele de var”, **unicornul** care „se-nfruntă-n poveste cu oceanul”.

Nebănuitele trepte sunt treptele unei iubiri descoperite spre bătrânețe. Schimbarea zodiei este o modalitate de a spune că iubirea îl schimbă, trezind în el dorința

de a vedea lumea mai de aproape. Aspiră spre frumusețea lumii și a femeii, pune în opoziție un ieri cu un azi deschis către mâine. Prin iubire iese în sfârșit în „lumina altora”: „Încă ieri, numai ieri, doar ieri/mă apăram cu frică/de zodia nouă ce se ridică./Și azi, dintr-o dată, neașteptat, acest răsărit./Ce cântec nemăsurat! Ca un orb vindecat/lumea-n lumină mi s-a lărgit. Puterile mișcă-n zenit./Deschid porțile: Timp neumblat/bine-ai venit, bine-ai venit!”

II. TEMA ȘI VIZIUNEA DESPRE LUME ÎN *EU NU STRIVESC COROLA...*

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii deschide primul volum de versuri blagiene, *Poemele luminii*, publicat în 1919.

În peisajul literaturii române interbelice Lucian Blaga este Filosoful, cel care încearcă granițele a două domenii ale culturii: filosofia și poezia. Între cele două dimensiuni există o relație de interdependență, astfel încât filosofia sa este considerată ca fiind poetică, iar poezia filosofică.

Eu nu strivesc corola..., artă poetică în care Blaga își definește în „modul Lirei”, concepția despre artă și artist, este poate cea mai evidentă ilustrare a simbiozei dintre conceptele filosofice teoretizate în *Trilogia cunoașterii* și actul poetic, deoarece creionează cele două modalități de cunoaștere: paradisiacă și luciferică prin intermediul motivului luminii, motiv care domină, de altfel, întreaga creație poetică blagiană.

Lumina este un simbol fluid, plurivalent și ambiguu. Nu este fenomenul fizic, ci un concept poetic abstract, o lumină interioară, aparținând lumii-poveste, univers al purității începuturilor, când omul trăia în zarea magiei. Regresia către origini este posibilă prin negarea existenței concrete, prin negarea sângelui, lichidul vital: „În somn/sângele meu ca un val/se trage din mine înapoi în părinți”, prin desprinderea de trup ca de „o haină pe care o lași în drum”. În sensul acesta Blaga este în opinia lui G. Călinescu un heruvim, o ființă serafică de natura îngerilor, prin venele căreia nu curge sânge, ci stropi de liniște și de lumină. El are nostalgia acelei lumi transcendente din care am fost aruncați în lumea aceasta imanentă.

În sens gnoseologic lumina apare ca simbol bivalent: lumina altora, echivalentă cunoașterii paradisiace, analitice, care distruge taina revelând-o, și lumina mea, cea a artistului, sinonimă cunoașterii luciferice, intuitive, care trăiește în intimitate cu misterul.

Titlul poeziei coincide cu incipitul și reprezintă o idee poetică prin care autorul se definește ca un adept al căii luciferice care nu „strivește”, nu distruge tainele ascunse îndărătul metaforei „corola de minuni a lumii”, deoarece fără ele omul ar rămâne limitat la cercul strâmt al condiției sale pieritoare.

În text se remarcă lirismul de tip subiectiv, acel discurs confesiv marcat la nivel lexico-gramatical prin verbe la persoana I: „nu strivesc”, „nu ucid”, „îmbogățesc”, „iubesc” și forme pronominale de persoana I: „eu”, „(calea) mea” etc.

În structura de adâncime se detașează două paradigme poetice care conturează dihotomia: lumina altora-lumina mea.

Lumina altora, cunoașterea de tip științific, obiectivă, analitică, bazată pe rațiune și pe experiment „strivește”, „ucide”, „sugrumă”, „micșorează”, adică revelează, descifrează „minunile-ntunericului”, lăsând existența goală de conținut, ternă, monotonă și închisă.

În antiteză, „**lumina mea**”, calea artistului, subiectivă, sintetică, bazată pe intuiție „nu strivește”, „nu ucide”, ci dimpotrivă „sporește”, „mărește”, „îmbogățește”, adâncește taina, iubind-o. Aceasta este, chiar dacă paradoxal, „minus cunoașterea”, tentația absolutului, o formă de participare a artistului la viața cosmică, la mistere, prin apropiere și nu prin dezlegare. De aceea, uneori primește ecouri ale acestora: „Atâta liniște-i în jur de-mi pare că aud/cum se izbesc de geamuri razele de lună”, „prinde străvechile/rotiri, sus, de turbure/foc și de murmure”, „Prin viuetul timpului, glasul nimicului”...

O bogată serie sinonimică conturează cu ajutorul metaforelor **misterul**, ceea ce se află dincolo de „cenzura transcendentă”, întrezărit prin intermediul „diferențialelor divine”, acel ceva vegheat și păstrat cu egoism de Marele Anonim, acel ceva care stârnește în om „apetitul cunoașterii”: „corola de minuni”, „nepătrunsul”, „adâncimi de întuneric”, „taina nopții”, „ne-nțelesuri”.

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii este poezia reprezentativă pentru „faza modernistă” a creației poetice blagiene atât din punctul de vedere al conținutului cât și din punctul de vedere al formei.

La nivelul conținutului, Blaga operează cu simboluri de maximă abstractizare: „îmbogățesc întunecata zare”, „corola de minuni”, „lumina altora”, „lumina mea”, îndărătul cărora se ascund prin încifrare și ambiguizare concepte filosofice precum apetitul cunoașterii, tentația absolutului, cunoașterea paradisiacă și cea luciferică.

La nivelul formei, se remarcă, în primul rând, **verslibrismul**. Alături de structura astrofică și de versul alb rămâne un ritm interior conceptualizat, dat de frazarea semantică și de tehnica ingambamentului (unele versuri încep cu literă mică). **Textul se structurează astfel în două fraze poetice** marcate cu majusculă și prin liniile de pauză, care surprind într-o imagine de „poem tipografic” de sorginte mallarmeană, definiția filosofico-lirică a celor două tipuri de cunoaștere, mascate de prezența dihotomiei „lumina altora-lumina mea”. Antiteza între cunoașterea luciferică și cea paradisiacă este punctată de conjuncția adversativă „dar” și de repetiția pronumelui personal, marcă a eului liric: „eu”.

Frazarea semantică impune și o muzicalitate interioară a poeziei, dublată de repetarea în refren a versului: „și flori, și ochi, și buze, și morminte”, care creionează prin enumerație raportul între aici și acolo, între realitate și transcendent, între „unele, altele”, între „patria altora” și „apa din care curcubeul își bea frumusețea și neființa...”

TUDOR ARGHEZI

- I. UNIVERSUL OPEREI LUI TUDOR ARGHEZI
- II. TEMA ȘI VIZIUNEA DESPRE LUME ÎN *FLORI DE MUCIGAI*
- III. PARALELĂ – *PSALM* DE LUCIAN BLAGA – *PSALMI* ARGHEZIENI

I. UNIVERSUL OPEREI LUI TUDOR ARGHEZI

Poetul care în beznă frământă scânteii și care unde e tăcere scutură cătușa, doboară cu lanțurile ușa...

În peisajul literaturii române interbelice de factură modernă Tudor Arghezi este Meșteșugarul de Cuvinte, alături de Lucian Blaga, Filosoful și de Ion Barbu, Poetul. Prin Arghezi, imagine a răzvrătirii împotriva oricăror reguli și canoane, a cărei apariție s-a suprapus peste înnoirile aduse de mișcarea simbolistă, lirica noastră a parcurs, arzând etapele, momentul postsimbolist al revoluției poetice moderne din preajma Primului Război Mondial și s-a sincronizat pe deplin cu acel „spirit al veacului” despre care teoretiza Eugen Lovinescu.

Așa cum afirma Ovid S. Crohmălniceanu „Arghezi a deschis principalele drumuri ale poeziei românești interbelice..., a intuit aproape toate formulele liricii moderne. Poezia fiorului religios, poezia sentimentului cosmic, poezia chtonică, poezia vizionară, poezia terorilor mistice, poezia primitivității, poezia universului domestic, poezia răzvrătirii, poezia metamorfozelor materiei, poezia jocului, poezia ingenuității, poezia absurdului își află punctele de plecare în opera lui”.

Pe numele adevărat Ion N. Theodorescu, Arghezi va adopta ca scriitor numele de familie al mamei sale, Rozalia Arghezi și va debuta la numai 19 ani în revista „Liga ortodoxă” a lui Alexandru Macedonski cu poezia *Tatălui meu*, sub semnătura Ion Theo. Acesta este, dacă putem spune, primul său „debut” în literatură, deoarece, din cauza unor evenimente care i-au marcat existența, dar și creația literară (viața monahală și închisoarea de la Văcărești) va dispărea și va mai reapărea de încă două ori în viața literară.

La trei ani după debut, tânărul Arghezi se retrage la mănăstirea Cernica unde se călugărește sub numele de Iosif. După câteva luni de viață monahală este remarcat de mitropolitul Iosif Gheorghian, devine ierodiacon și este adus la București ca secretar al arhiereului. Scoate împreună cu V. Demetrius revista „Linia dreaptă”, în care publică și o parte din poeziile scrise în anii călugăriei și botezate *Agate negre*. Din aceeași experiență monahală vor izvorî, chiar dacă tributare și altor influențe, volumul de proză *Icoane de lemn* și cunoscuții și controversații *Psalmi*.



În 1905 părăsește țara plecând la Fribourg pentru a aprofunda învățătura religioasă într-o mănăstire catolică. Nu se dedică prea mult acestor studii și curând dispăre de la mănăstire cutreierând Elveția, Franța și Italia. În 1910, pe când Arghezi se afla în străinătate, numele său atrage a doua oară atenția cercurilor literare românești, în momentul în care, prietenul său N.D. Cocea scoate revista „Viața socială” și publică în primul ei număr poezia *Rugă de seară*.

Reîntors în țară la sfârșitul lui 1910 Arghezi desfășoară o intensă activitate de gazetar, devine redactor la „Facla”, revistă de orientare socialistă, unde se face remarcat ca pamfletar, criticând toate instituțiile statului. Nici activitatea de scriitor nu este neglijată. În reviste precum „Viața românească”, „Seara” sau „Cronică” publică poezii care dovedesc deja maturitatea artistică, pe care însă nu se grăbește să le strângă într-un volum. În timpul ocupației naziste scrie la „Gazeta Bucureștilor” articole împotriva nemților și, după Război, în urma „procesului ziariștilor” este condamnat la doi ani de închisoare la Văcărești. Obține însă grațierea după câteva luni, cu sprijinul fostului său adversar literar, Nicolae Iorga. Din experiența închisorii se vor naște ulterior volumul de proză *Poarta neagră* și cel de versuri *Flori de mucigai*.

Al treilea debut literar se va produce în 1927, cu volumul de versuri „*Cuvinte potrivite*”. Ulterior publică și alte volume de versuri și proză și reușește să-și construiască casa de la Mărțișor, situată în mod sfidător în fața închisorii Văcărești. Al Doilea Război Mondial reprezintă o altă epocă de frământări în viața poetului când, în urma publicării pamfletului „*Baroane!*”, adresat unei figuri proeminente a elitei germane de ocupație, este deportat în lagărul de la Târgu Jiu. Este din nou înlăturat din viața literară până în 1955, când este ales membru al Academiei și deputat în Marea Adunare Națională. În 1957 primește Premiul de Stat, iar în 1965 Premiul Herder pentru literatură.

Temele creației argheziene

1. Concepția despre misiunea poetului și a poeziei

Cuvântul cu valențele sale expresive este valoarea fundamentală a artei argheziene. Acest poet are o percepție de natură senzorială foarte concretă și acută a cuvântului, dublată de o conștiință extraordinar de intensă a valorii lui simbolice. Dacă Blaga este poetul serafic, prin venele căruia curg stropi de liniște și nu de sânge, pe Arghezi îl găsim în carnea cuvântului, greu de sensuri și mustos, material, colorat, muzical, mirosind a cer și a pământ. Vocabularul, limba reprezintă pentru el lumea într-o stare concentrată. În plus, cu ajutorul cuvintelor, lumea poate fi creată din nou sau chiar transfigurată. În 1927, ca replică la atacurile lui Ion Barbu, Arghezi afirmă importanța cuvântului ca factor constitutiv al artei sale, sugerând că de-a lungul carierei sale artistice a valorificat atât cuvântul virginal și

puturos, atins de râie, cât și cuvântul străveziu care să reflecte eterogenul existenței ca vitrina unui optician ambulant.

Chiar dacă debutase cu o poezie de factură instrumentalistă și mai publicase apoi astfel de poezii ca exerciții în vederea obținerii de „armonii imitative, muzicale”, după rețeta lui René Ghil, în anul 1904 Arghezi publică în revista „Linia dreaptă” a lui V. Demetrius, revistă de orientare simbolistă, articolul-program „Vers și poezie”, în care se mărturisește a fi adeptul unei poezii stricte, pure, de extremă concentrare, de o rigoare geometrică, pe care o vom întâlni magistral ilustrată în opera lui Ion Barbu: „*Poetul cultivă limba matematică a versului*”. Asocierile dintre matematică și poezie au o tradiție mult anterioară parnasianismului, în operele lui Novalis, Poe, Baudelaire sau Mallarmé. Conceptele matematice au în limbajul poeziei simboliste sensul de repulsie față de expansiunile inimii. De aici marele vis, caracteristic unei întregi direcții în poezia modernă, al unei lumi de permanențe cristaline, de veșnice răsfrângeri minerale.

Totuși, cel care în 1904 era adeptul poeziei pure va și reprezentantul cel mai de seamă în literatura noastră al „poeticii antipoeticului”, mai ales prin volumul de versuri *Flori de mucigai*, inspirat de experiența închisorii, dar și de modelul lui Baudelaire din volumul *Florile răului*. După cum însuși mărturisea, ceea ce l-a împiedicat să adere mai departe la estetica curenților de avangardă a fost vechea sa credință în posibilitatea finală a unei mântuirii prin cuvântul poetic, prin virtuțile sale purificatoare.

În același registru, în 1922, în articolul *Cum se scrie românește* atacă romanul *Ion* al lui Liviu Rebreanu în încercarea de a se opune prozei de tip realist care copiază realitatea. La fel se întâmplă și în articolul *Literatura nouă* în care, din punctul său modernist de vedere, concepe poeticul dincolo de rigorile prozodiei, atâta vreme cât poezii au ajuns la o stare de vaporizare care le permite să părăsească matricea versificației clasice. Primele semne ale unei poetici a antipoeticului apar la Arghezi în pamfletele din volumul *Tablete de cronicar* în care afirmă că a înjura poate deveni o artă literară tot atât de spinoasă ca și a lauda. De fapt, estetica urâtului este, în opinia sa, în primul rând o estetică a urii.

Ceea ce îl singularizează pe Arghezi privit ca reprezentat al poeticii antipoeticului este credința lui în puterea izbăvitoare a unei frumuseți pure, născute din tensiunile și temperaturile înalte la care sunt supuse cuvintele în procesul creator. Este vorba nu despre o sublimare a urâtului pentru a face să strălucească mai tare frumusețea, nici de o cultivare a urâtului, blasfemiatoare la adresa oricărui ideal de frumusețe, ci de conversiunea urâtului și a repulsivului la o frumusețe tainică, folosind resursele interioare, neștiute ale acestuia. Prin urmare, în ordine estetică, urâtul închide în sine sâmburii unei nebănuite frumuseți, care constituie o sfidare la adresa oricărui fel de convenție. Poetica lui Arghezi devine astfel esențial modernă prin dialectica sa distructiv-constructivă.

Cea mai cuprinzătoare mărturie lirică a concepției lui Arghezi despre misiunea poetului și a poeziei rămâne însă poezia *Testament*, artă poetică ce deschide primul său volum de versuri, *Cuvinte potrivite*. Însuși titlul volumului face trimitere la concepția potrivit căreia poetul este un „meșteșugar de cuvinte” care depune un efort ciclopic pentru a exprima ideile în cuvinte care să exprime „adevărul”. Hiperbola cuvintelor frământate mii de săptămâni vine în completarea ideii că poetul cizelează îndelung muchiile aspre ale limbii, precum un bijutier care șlefuieste diamantul brut pentru a-i scoate prin infinite fațete, în evidență, strălucirea.

Titlul poeziei sugerează faptul că, din punctul de vedere al lui Arghezi, creația artistică este și o treaptă, o punte de legătură între trecutul unor robi împovărați de istorie și viitor, dar și liantul între creator și cititor. Din versurile „testamentului” poetic se desprinde și o altă constantă a liricii argheziene, cea a „plugului”. Elementaritatea, frustetea, necioplirea, toate acele semne ale vieții aspre a țăranilor străbuni sunt opuse complexității, artificialului și rafinamentului lumii moderne și transformate în blazoane de noblețe. Poetul dorește să vorbească în numele și în limba robilor care au făcut să rodească glia prin munca lor urieșească și anonimă. De aceea, o nouă frumusețe ia naștere din truda ramurei obscure: din graiul cu care țăranul îndeamnă vitele, poetul ivește poezie. Acest univers poetic ia naștere dintr-o extraordinară acumulare de energii oprite și răzbește la suprafață prin viclenia artei. „*Sublimate, valorile lui, cu întreaga lor vitalitate subversivă, se insinuează lent, dar sigur, exercitând o acțiune de subminare ascunsă a ordinii existente*” (Ovid S. Crohmălniceanu): domnul citește opera în care este ascunsă mânia unor întregi generații de robi.

Primii muguri ai unei viitoare estetici a urâtului se insinuează și ei în țesătura poeziei în imaginea bubelor, a mucegaiului și a noroiului din care poetul iscă frumuseți și prețuri noi.

În final poezia este definită printr-o construcție metaforică, ca simbioză și logodnă subtilă a talentului, a harului artistic (slova de foc), cu travaliul asupra cuvântului (slova făurită), la fel de epuizant precum efortul fierarului care prelucrează metalul incandescent.

2. Poezia filosofică

Tema filosofică are la Arghezi două dimensiuni: relația cu Divinitatea și spaima de moarte.

Relația cu Divinitatea se conturează în numeroase poezii, dar mai cu seamă în ciclul *Psalmilor*. Psalmul este la origine o poezie religioasă în care autorul înalță un cântec de slavă Divinității. Modelul psalmilor se regăsește în Biblie, în partea intitulată Vechiul Testament. Acesta conține un capitol care poartă numele de *Psalmii*, atribuit legendarului rege David, din „casa” căruia avea să se nască Iisus Hristos. Relația psalmistului biblic cu Iahve, Dumnezeuul vechilor

evrei, este cea canonică, pioasă, de credincios-Stăpân, credinciosul așternând la „picioarele” Stăpânului din veac prinosul rugăciunilor sale. Psalmistul înalță imnuri de slavă lui Dumnezeu, pavăza sa în fața vieții și a morții: „Doamne, Dumnezeul nostru, cât de minunat este numele Tău în tot pământul! Că s-a înălțat slava Ta, mai presus de ceruri!” (Psalmul 8, versetul 1)

Domnul și stăpânul Vechiului Testament este adesea un Dumnezeu răzbunător, căruia credinciosul trebuie să-i îndulcească mânia prin jertfă materială și spirituală: „Doamne, nu cu mânia Ta să mă mustri pe mine, nici cu urgia Ta să mă cerți.”

O altă fațetă a divinului își va face loc mai târziu în Noul Testament, odată cu întruparea lui Iisus Salvatorul, Dumnezeul iubirii desăvârșite, a îndelungii răbdări, care se jertfește pe sine pentru răscumpărarea păcatelor omenirii.

Psalmii arghezieni, cuprinși în volumul *Cuvinte potrivite*, creionează o relație cu totul particulară a poetului, care fusese monah, cu Dumnezeu, relație izvorâtă din așa-numita „teologie dialectică” sau „negativă”. Această nouă modalitate de a se raporta la divin constituie o ruptură față de modul tradițional, pios, de a relaționa cu Cel din Veac și ia un aspect dramatic, de încleștare sălbatică cu Divinitatea, care are o cu totul altă natură față de om și care rămâne mereu dincolo de posibilitățile reprezentărilor umane.

Psalmistul Arghezi se află într-o continuă pendulare între credință și tăgadă, într-o eternă căutare pentru a primi o dovadă palpabilă a existenței lui Dumnezeu, pe care vrea să-l pipăie, pentru a se încredința urlând că: Este! El își dorește ca Dumnezeu să se arate în spinii de aici, din lumea materială, sau să-i trimită măcar un semn al măreției sale, măcar un pui de înger care să alunge cu bătaia aripilor sale toate frământările omului care, până atunci un copac țepos și îndârjit, făptură culcându-se pe stei, cuprinsă de beznă, în final va fi mântuit.

Chiar dacă adesea îl contestă, **Arghezi a găsit mereu resurse lirice de a exprima foamea sa de Dumnezeu în accente de slavă** pe care literatura noastră religioasă nu le-a mai putut egala. Dumnezeu este izvorul tuturor cântecelor, candelabru, strajă la hotare, nădejdea omului care se îndreaptă spre El arzând ca un tăciune, căutându-l, închipuindu-l, gândindu-l, slujindu-l.

Uneori Arghezi îi face reproșuri lui Dumnezeu, acuzându-l că din vremea Scripturilor nu a mai pus piciorul în bătătură, că l-a sortit mormântului, că se ascunde îndărătul unei temnițe ferecate cu belciuge, lacăte și drugi. Este un *deus absconditus*, Dumnezeu Tatăl care, din spatele norilor și a ceții nu mai dă oamenilor niciun răspuns. Se remarcă aici postulatul teologiei negative prin care Dumnezeu se face cunoscut prin antiteza, incompatibilitatea dintre El și tot ceea ce este mărginit. El nu este nici ființă, nici viață, nici rațiune, nici trup, nici loc, nici timp. Conform aceleiași teologii tocmai eșecul nostru de a ni-l putea imagina și apropia pe Dumnezeu ne permite recunoașterea adevăratei sale naturi, diferite, ireductibile la orice însușire omenească.

Chiar acolo unde **Dumnezeul arghezian se îmblânzește și capătă înfățișarea antropomorfă** a unui bătrân bonom, gospodar, pășind prin ogradă printre vrăbii

și lăstruni, El scapă puterii de înțelegere a omului. Prin urmare, psalmistul redescoperă în moarte mărginirea și i-o reproșează Creatorului. Omul simte cum vecia se prăbușește și întreaga lume este doar un loc de cimitir.

Spaima de moarte este dată așadar de conștiința faptului că viața de om este doar o clipă suspendată între două neanturi. Ea se creionează în mod magistral în poeme precum *Între două nopți*, *Duhovnicească* sau *De-a v-ați ascuns*.

Singur în chilia lui, rebelul căutător de Dumnezeu din *Între două nopți* este cuprins de ploaia și de vântul care coboară parcă din Apocalipsă. Odaia, simbol canonic al spațiului cuib, ocrotitor și dătător de odihnă și de speranță, devine un loc al aneantizării, se scufundă în pâcle de iad. Lopata se rupe întâlnind moaștele de piatră ale Tatălui, pământul aruncat din groapă pe fereastră ridică muntele Golgotei, în vârful căruia Iisus, răstignit din nou și din nou, deplânge mărginirea omenească. În mod tragic a aluneca prin viață devine un drum al Calvarului, o zbatere inutilă între două nopți.

În *Duhovnicească*, tensiunea pe care o provoacă umbra neagră a veșniciei care fâlfâie sinistru în fiecare respirație a omului, jertfa existenței materiale și încercarea de răscumpărare a păcatului original prin identificarea întregii omeniri cu Iisus iau forma Ceasului de Apoi. Materia, spațiul și timpul își pierd însușirile protectoare. Tot universul este cuprins de moarte. Nu scapă nici ființe, nici plante, nici numărul din poartă. Ograda, alt spațiu predilect al liricii argheziene (alături de odaie) intră în putrefacție, pustiul își lățește stăpânirea peste tot ce fusese viu. Măsura panicii în ziua Apocalipsei venite prea devreme o dă finalul poeziei unde identificarea Iisus-om se produce în sens negativ. Umbra care rătăcea prin grădină ca un suflet de pripas este a Mântuitorului, dar acesta este văduvit de toate atributele divine, nu mai găsește calea și forța de a răscumpăra păcatele lumii și fuge, laș, de pe cruce.

De-a v-ați ascuns este în viziunea lui Ovid S. Crohmălniceanu „o altă Mioriță, fiindcă urmărește și ea să transforme moartea într-o manifestare a exuberanței vitale, nuntă acolo, exercițiu ludic aici”. Totuși fostul psalmist care se răzvrătea împotriva unei întregi ordini existențiale nu poate găsi, precum creatorul popular, împăcarea cu ordinea firească a lucrurilor. În textul arghezian moartea este doar mințită. O aparentă atitudine senină a tatălui care le povestește copiilor despre moarte ca despre un joc pe care toți oamenii trebuie să-l joace, aici sub cerul ocrotitor ca un coviltir al lui Dumnezeu, este în realitate durere adâncă și mocnită care, în final, răbufnește cu accente de imprecăție.

3. Tema iubirii

Iubirea are și ea la Arghezi un aspect particular, original în cele două dimensiuni în care se înfățișează, surprinzătoare, cititorului: amânarea clipei de extaz și iubirea casnică, matrimonială.

Lirica erotică argheziană conduce către imaginea rebelului căutător de Dumnezeu, de transcendență, care însă nu rămâne goală ca la poezii damnați. Acolo unde aceștia vedeau căscându-se abisul neantului el adulmecă aerul tare al veciei.

Damnarea devine astfel la Arghezi un semn că grația este aproape. Osânda capătă sensul ascezei. Cel care va ști să aștepte și să se înfrâneze va căpăta în final nemurirea. De aici acea **poezie a refuzului ducerii dragostei până la împlinire în *Inscripție pe un portret* sau *Restituiri***, de aici slăvirea ceasului așteptării înfrigurate, când poetul adulmecă în raza stelei ce-și petrece acul în unda lacului miracolul împletirii orelor timpului uman cu firul mare al veșniciei. (*Melancolie*)

Femeia este întruparea tentațiilor pământești pe care poetul trebuie să le învingă. Regimul lui trebuie să fie veghea, încordarea, iar femeia aduce doar îmbiere la somn, destindere, împăcare. De altfel ceea ce Arghezi dorește să păstreze din iubire este forța propulsivă, energia infinită a clipei amânate, a dorinței neîmplinite. Sublimat astfel, **erosul se transformă în putere capabilă să dea aripi năzuinței către absolut**. De aceea femeia este în această dimensiune a liricii erotice logodnică de-a pururi, niciodată soție.

Și totuși, Arghezi mereu surprinzător, mereu răzvrătit chiar împotriva propriilor postulate, aduce în opere precum *Logodnă*, *Mirele*, *Îngenunchere*, *Mireasa*, *Căsnicie* din volumul *Cărticica de seară* imaginea **femeii ca stăpână a universului casnic**, rătăcită în ogradă printre dobitoace, păsări de curte, câini, pisici și șopârle verzi. Este vorba aici de o poezie de o neașteptată suavitate, înfocată și totuși gravă și pură ca în *Cântarea Cântărilor*. Mireasa este invitată într-un mic spațiu edenic, un rai al plantelor și al găzelor în care dorințele nu cunosc stânjeniri și neînțelegeri pudice și în care dragostea trupească se celebrează într-o atmosferă fără constrângeri și fără teamă de păcat, amintind de goliciunea și de nevinovăția cuplului adamic. Această lirie erotică originală, creionată în cadrul rustic al gospodăriei țărănești reușește să se insinueze dogoritoare, frustă și virilă, dar păstrând ingenuitatea începuturilor. Declarațiile de dragoste implică tot timpul un angajament matrimonial. Ele nu sunt doar invitații către clipa de extaz, ci și la întemeierea unui cămin care va fi populat în volumul *Cartea cu jucării de copii*, ca axă a universului familial, cu năzbâtiile lor fermecătoare în stare să umple existența părinților.

4. Lirica socială

Tema socială este surprinsă cu pregnanță în marele poem ciclic *Cântare omului* care este o sociogonie ce urmărește în imagini poetice de mare pregnanță evoluția umanității de la *homo erectus* până la descoperirea tainelor atomului. 1907 – *Peizaje* evocă, adesea în forma pamfletului în versuri, marea zguduire socială de la începutul secolului XX.

5. Estetica urâtului

Anunțat încă din poezia *Testament*, universul bubelor, mucegaiului și al noroiului își găsește desăvârșirea artistică în volumul *Flori de mucigai*. Inspirat din perioada reclusiunii la Văcărești și din *Florile răului* de Charles Baudelaire, universul surprinzător al hoților, ucigașilor, târfelor se remarcă nu numai prin noutatea motivelor poetice și a imaginilor artistice, ci și printr-un limbaj inedit,

proaspăt, colorat, în care se împletesc cuvântul argotic, arhaisme, regionalisme, neologisme și termenii registrului colocvial.

Florile mucigaiului reprezintă strălucirea putreziciunii, frumusețea unei lumi scelerate, podoaba zidurilor umede ale închisorii. Este un univers populat de o întreagă faună a lumii decăzute: țigancă florăreasă căzută victimă a geloziei criminale (*Tinca*), hoțul cucernic (*Candori*), tâlharul cu chip angelic (*Fătălăul*), Zlătarul, falsificator de bani (*Lache*), țăranul dezertor ajuns hrană pentru păduchi și șobolani (*Ion Ion*). Ca într-un caleidoscop frizând halucinatoriul se perindă prin fața cititorului scene ale abrutizării și ale subumanului: masa de seară a pușcăriașilor (*Cina*), marșul în lanțuri (*Galere*), încăierarea ucigașă la jocuri de noroc (*Sici, bei*), tortura trupului supus recluziunii (*Streche*), înregistrarea morților (*Dimineața*). Asistăm în aceste tablouri la un martiraj al ființei umane, care împrumută schema calvarului Mântuitorului, parodiind-o. Cătușele împreunează mâinile într-un gest de rugă silită, lanțurile obligă la un marș poticnit care reeditează în chip grotesc drumul Calvarului. Regimul penitenciar este o parodie a Calvarului și fiindcă își propune să realizeze o ispășire a păcatelor prin suferință. În realitate nu reușește decât o operă sistematică de pervertire, abrutizare și distrugere.

Lirica *Florilor de mucigai* împletește într-un mod surprinzător toate formele de manifestare ale urâtului: grotescul, sumbrul, terifiantul, lugubru și realismul crud al amănuntului care prin dilatare trece în fantastic. Pornirea rebelă de a șoca și de a răscumpăra prin artă urâtul îl împinge pe Arghezi să lumineze mereu taina care a făcut să se împerecheze în ființa pușcăriașilor ticăloșia și frumusețea.

În mod paradoxal chiar și acest univers al infamiei și al degradării primește vizite divine. Lăcașul supremei mizerii omenești devine scena unei revelații, menite să ilustreze încă o dată natura de neînțeles și de necuprins a milei cerești. Dumnezeu, cu un întreg cortegiu de îngeri și sfinți se ivește în *Cântec mut* la patul unui pușcăriaș bolnav, luminând pentru o clipă spitalul și îmbrăcând mizeria și boala în veșmânt ceresc. Odaia miroase a rai pe când sufletul celui damnat se ridică din trup, călătorind spre cine știe unde...

La acest poet care poate da materialitate imaterialului, care uneori ar vrea să-l doboare din cer grămadă pe Dumnezeu, la care cuvântul este mustos și greu de înțelesuri, până și **timpul scurs în închisoare capătă consistență**. În *Ceasul de apoi*, în funcție de sentimentul trăit de cel care numără orele fără sfârșit, acestea capătă greutate de lână, de pâslă, de bronz, de fier, de catifea, de hârtie, de praf...

6. Poezia jocului, a boabei și a fărâmei

În antiteză cu estetica urâtului Arghezi creează în volumele *Cărticica de seară*, *Hore de copii*, *Din abecedar*, în placheta *Ce-ai cu mine vântule?* și în unele poezii din *Hore* și *Cuvinte potrivite*, un univers miniatural, de o deosebită gingășie și candoare, populat de copii, gâze și animale mici. Anunțată în poezia *Cuvânt* este o lume cuprinsă într-o cărticică, în care poetul face farmece pentru a putea să strecoare până la cititor, pe urechea acului, crâmpie de curcubeu, necuprins

tăiat în filigran, pulberi de fum, scânteiere de Absolut. Este o invitație în minuscula lume a ogrăzii și a livezii, printre albine, greieri, buburuze, melci, șopârle, brotăcei, găște, găini, căței cu ochii de faianță, pisoi și iezi. Cântărind picăturile de viață, Arghezi reușește să surprindă felul în care acestea răsfrâng nemărginirea. Este vorba și despre o altă pledoarie a poetului pentru valorile disprețuite de artă, necanonice. Universul ființelor aparent nesemnificative, ca și cel al temniței, reclamă o reabilitare imperioasă. Ierarhia mare-mic este nedreaptă. Și crâmpiele de viață merită admirație și să fie scoase la lumină. Este aici aceeași răsturnare radicală de valori pe care Arghezi a practicat-o în raport cu toate temele creației sale.

Minunile universului restrâns, casnic, îndreaptă gândul poetului către autorul tuturor celor văzute și nevăzute. Nicăieri Dumnezeu nu pare să se simtă mai acasă ca în acest univers în care într-un bordei, nu mai înalt decât o floare și îngust cât o ureche, străjuit de fluturi blajini și de broaște de smarald, copilul zmângălește cu vopsele și hârtie chinezească slava celui Necuprins, oglindit într-un strop de rouă (*Cântec de adormit Mitzura*).

Arghezi mărturisea într-o *ars poetica* publicată în 1927 în „Adevărul literar” că întreaga viață a năzuit să construiască o fabrică de jucării și că, lipsindu-i instalațiile, s-a jucat cu ceea ce avea la îndemână: cuvântul, materialul ieftin și vagabond, pe care l-a înzestrat cu însușiri materiale, făcându-l să strălucească în infinite nuanțe, ori să emane nebănuite arome, ori să evoce stranii sonorități. Tot ce a făcut a fost să se joace...

II. TEMA ȘI VIZIUNEA DESPRE LUME ÎN *FLORI DE MUCIGAI*

Poezia *Flori de mucigai* este o artă poetică (*ars poetica*), ce deschide volumul de versuri cu același titlu, publicat în 1931.

Florile de mucigai reprezintă unul dintre simbolurile definitorii ale liricii argheziene, în jurul căruia se încheagă un univers poetic inedit, nou în poezia românească, nou în poezia lui Arghezi, „poate cel mai original din câte au fost zămislite de inventivitatea fostului deținut de la Văcărești”. (Ovid S. Crohmălniceanu)

Format în atmosfera simbolistă a primelor decenii ale secolului XX, poetul care se mărturisea în 1904 a fi adept al poeziei pure, de rigoare geometrică, prefigura imagini ale „poeticii antipoeticului” încă din pamfletele din *Tablete de cronicar*, în care vorbea despre o estetică a urii și despre faptul că a înjura poate deveni o artă literară tot atât de expresivă ca și a lăuda.

Etern nonconformist și răzvrătit împotriva canoanelor, poet care în beznă închisorii scutură cătușa și doboară cu lanțurile ușa, Arghezi se simte tentat să sondeze la „modul Lirei” și acea zonă damnată a existenței, cea a lumii degradate a temniței, scriind versurile noi, de acum, pe un perete de firidă goală, pe întuneric și în singurătate.

Ceea ce prefigura în poezia *Testament* în imaginea bubelor, a mucegaiului și a noroiului, devine în *Flori de mucigai* o profesiune de credință.



De la François Villon, abia Charles Baudelaire găsisese curajul, în literatura apuseană, de a cânta *Florile răului* (*Les fleurs du mal*), adică de a căuta frumusețea în zonele abjecției: „Umanitatea scelerată pe care o prezintă Arghezi se înrudește îndeaproape cu cea a vagabonzilor, cerșetorilor și prostituatelor din lirica poetului francez. Interesul pentru ea este hrănit de o comună răzvrătire împotriva lumii așezate” (Ovid S. Crohmălniceanu), adică împotriva a tot ceea ce fusese până atunci convențional, normal în artă. Astfel diferitul, pitorescul, straniul, interesantul tind să se substituie în spiritul moderniştilor accepțiunii comune a frumosului.

Inspirat deci de experiența biografică a închisorii de la Văcărești, dar și de modelul francezului Baudelaire, volumul trimite prin titlul oximoronic, omonim cu cel al poeziei ce îl deschide, la strălucirea putregaiului, la frumusețea decăderii, la podoada zidurilor umede și cenușii ale închisorii, la posibilitatea ca și urâtul să devină material al artei, sfâșiind canoanele clasice. De altfel, este posibil ca urâtul, cu multiplele sale forme de manifestare: grotescul, scabrosul, lugubru, sinistru, să fie mult mai expresiv, să atingă mai profund sensibilitatea cititorului decât frumosul, să aibă deci o valoare estetică mai pregnantă.

Dacă Baudelaire a rămas însă adept al formelor clasice de expresie, chiar dacă a promovat estetica urâtului la nivelul conținutului de idei, Arghezi îndrăznește și mai mult: limbajul poetic însuși se supune la el „poeticii urâtului”. El aduce în poezia românească o erupție, nemaiîntâlnită până atunci, de formule argotice, de cuvinte puturoase, mustoase, tipător colorate, de sete de apă și de foame de scrum, cuvinte zgâriate pe tencuială, cu îndârjire și cu sunet de sticlă pisată, de unghiile de la mâna stângă. Rupându-se și de chingile prozodiei, versul liber dobândește o efervescentă, o extraordinară locvacitate a vorbirii curente, directe, aspre, repezite, întrerupte de intervenții familiare directe, făcute cu aerul celei mai depline spontaneități.

Poetul se desprinde așadar de tot ceea ce cunoscuse și experimentase până atunci, scriind cu puterile neajutate de glasul divin sau de animalele simbolice care le-au stat alături evangheliștilor biblici, întru inspirație și sprijin. Secătuit și gol de orice altă grație, divină sau umană, el se zbate în întuneric, în timp ce natura se dezlănțuie afară. Este singur înăuntru, mâna dreaptă a inspirației angelice, canonică, i se strânge neputincioasă ca o gheară. Are atunci un moment al revelației. Nu doar angelicul poate fi artă și scris, ci și partea cealaltă a lumii, urâtul, demonul, decăzutul. Această nouă poezie, aceste stihuri fără de an, ale timpului claustrării care nu mai are curgere, vor putea fi scrise cu unghiile de la mâna stângă...

III. PARALELĂ *PSALM* de LUCIAN BLAGA – *PSALMI* ARGHEZIENI

În atmosfera de efervescentă creatoare a literaturii noastre interbelice care a dus la sincronizarea cu „spiritul veacului”, preconizată de Eugen Lovinescu, Lucian Blaga și Tudor Arghezi se creionează ca două individualități distincte, dar a căror viziune artistică converge uneori către surprinzătoare afinități.

La prima vedere, un abis îl desparte pe Filosof de Meșteșugarul de Cuvinte. Pe un țărm de mare teologul și filosoful ardelean, format la focul sacru al filosofiei germane, instruit în școlile din Apus, profesor universitar și diplomat, pe celălalt țărm munteanul răzvrătit, copilul fugăr, neinstruit în mod canonic, muncitorul autodidact, hoinarul, călugărul întemnițat. Pe o margine de lume uranicul, făptura serafică, necarnală și nesangvină prin venele căreia curg stropi de liniște, care alunecă dincolo de cuvânt către lumea-poveste, pe altă margine de lume chtonicul, omul de carne și sânge, ce dă trup până și imaterialului: divinului, orei, cuvântului mustos și greu de arome. Într-un colț de cer efervescența dionisiacă a lui Nietzsche împletită cu tristețea metafizică, în alt colț de cer buba și mucegaiul răscumpărate de gingășia și candoarea „boabei și a fărâmei”.

Punte de vis între țărmuri de mare, între drumuri de lume, între unghere de cer, întrebătoarele priviri ale celor doi îndreptate către un cer „schimbător și necucerit”, apetitul cunoașterii, tentația absolutului, valorificate artistic în poezia filosofico-religioasă a psalmilor.

Psalmul este la origine o poezie religioasă, un cântec de slavă înălțat Divinității. Modelul psalmilor se regăsește în Biblie, în Vechiul Testament care conține un capitol cu numele de *Psalmii*, atribuit legendarului rege David. Relația psalmistului biblic cu Iahve, Dumnezeuul vechilor evrei, este cea canonică, pioasă, de credincios-Stăpân, credinciosul așternând la „picioarele” Stăpânului din veac prinosul rugăciunilor sale. Psalmistul înalță cântece de slavă lui Dumnezeu, pavăza sa în fața vieții și a morții: „Doamne, Dumnezeuul nostru, cât de minunat este numele Tău în tot pământul! Că s-a înălțat slava Ta, mai presus de ceruri!” (Psalmul 8, versetul 1). Domnul și stăpânul Vechiului Testament este adesea un Dumnezeu răzbunător căruia credinciosul trebuie să-i îndulcească mânia prin jertfă materială și spirituală: „Doamne, nu cu mânia Ta să mă mustri pe mine, nici cu urgia Ta să mă cerți.”

O altă fațetă a divinului își va face loc mai târziu în Noul Testament, odată cu întruparea lui Iisus Salvatorul, Dumnezeuul iubirii desăvârșite, a îndelungii răbdări, care se jertfește pe sine pentru răscumpărarea păcatelor omenirii.

Psalmii arghezieni, cuprinși în volumul *Cuvinte potrivite*, creionează o relație cu totul particulară a poetului, care fusese monah, cu Dumnezeu, relație izvorâtă din așa-numita „teologie dialectică” sau „negativă”. Această nouă modalitate de a se raporta la divin constituie o ruptură față de modul tradițional, pios, de a relaționa cu Cel din Veac și ia un aspect dramatic, de încleștare sălbatică cu Divinitatea, care are o cu totul altă natură față de om și care rămâne mereu dincolo de posibilitățile reprezentărilor umane.

Poezia *Psalm* de Lucian Blaga, cuprinsă în volumul *În marea trecere* surprinde relația cu divinul într-o altă dialectică și cu o tonalitate diferită de cea argheziană.

La ambii poeți se remarcă imaginea unui Dumnezeu văzut dintr-o altă perspectivă decât cea strict teologică, specifică psalmistului biblic.



Psalmii arghezieni reprezintă o veșnică pendulare între credință și tăgadă față de o Divinitate care îngăduie accepțiuni multiple, sugerate de Eugen Simion: cea religioasă, în sensul unui panteism de sorginte populară, al lucrurilor cu rost adânc, cea gnoseologică a divinității care se confundă cu adevărul absolut, țință supremă a ființei umane, cea etică, ca model de bine, frumos și adevăr, și cea estetică, Dumnezeu fiind visul cel mai frumos dintre toate.

Psalmul blagian surprinde fațeta gnoseologică a unei divinități pe care el o numește în opera filosofică Marele Anonim, „centrul vital absolut”, punctul generator al contingentului, dar și al transcendentului, al lumii reale, dar și al lumii-poveste, al realității, dar și al misterului.

Comună celor doi este concepția unui „*deus absconditus*” care s-a închis „în cer ca într-un coșciug” și care nu se mai arată „în spinii de aici”, o „mută, neclintită identitate (rotunjit în sine a este a)”, care își ajunge sieși și nu cere nimic, „nici măcar rugăciunea mea”.

După Blaga, Marele Anonim își ia măsura de a instaura „cenzura transcendentă”, împiedicându-l astfel pe om să calce hotarele îndărătul cărora se ascunde misterul ultim, în interesul asigurării echilibrului cosmic. Îngăduind cunoașterea absolută, suprema revelație, Marele Anonim ar îngădui apariția unui nou „tot”, care i-ar face concurență, l-ar limita și i-ar nega supremația. Totuși filosofia blagiană creează „diferențialele divine”, segmente asemănătoare Marelui Anonim, însă în mod voit reduse, lipsite de o parte a atributelor Lui, prin care omul poate întrezări absolutul, poate primi ecouri de la acesta, chiar dacă este conștient că nu îl va cunoaște niciodată pe deplin.

Și la Arghezi apar uneori fulgurări ale Adevărului, atunci când el îl întrezărește în stele, printre pești, ca pe un taur sălbatic când se adapă. Dar revelația este refuzată, deoarece el își dorește mai mult. Arghezi nu se mulțumește cu ecouri ale glasului divin ca Blaga, care aude cum se izbesc de geamuri razele de lună. El vrea mai mult, el vrea totul, vrea o epifanie, vrea să-l pipăie pe Dumnezeu și să se încredințeze urlând că: *Este! El este un tâlhar de ceruri, care nu știe dacă să ucidă divinul ori să îngenuncheze a cere, deoarece râvnește la bunurile toate. Blaga, pe de altă parte, nu vrea să ucidă și nici să strivească „corola de minuni a lumii”*.

Unul mai că ar îndrăzni să-l doboare din cer grămadă pe Dumnezeul surd la rugăciuni, dar și la amenințări, altul vrea să sporească „a lumii taină”, situându-se undeva în orizontul ei. Unul este tâlhar de taine, celălalt tănuitor de mister.

Cuprinși de înțelegerea neputinței de a cunoaște „fața divină” cei doi resimt în aceeași măsură singurătatea existențială, doar că împotriva ei preferă soluții diferite.

Blaga alege „tristetea metafizică”: „O durere totdeauna mi-a fost singurătatea ta ascunsă, Dumnezeule...”, pe când Arghezi alege răzvrătirea și lupta.

Primul preferă regresia către lumea-poveste și către copilărie, timp magic și privilegiat când se juca cu Dumnezeu și „în închipuire te desfăceam cum desfaci o jucărie”, sugerând ideea că, în copilărie, ca și în epocile primitive, omul trăiește în zarea magiei și a misterului, într-o stare de intimitate cu el, pe care o pierde odată cu maturitatea și cu „civilizarea”: „Apoi sălbăticia mi-a crescut/cântările mi-au pierit/și... te-am pierdut pentru totdeauna în țărână, în foc, în văzduh și pe ape.”

Al doilea merge înainte într-o încleștare piezișă, ca un copac țepos, cu brațul întins și pumnul strâns.

Chiar dacă muncit din rădăcini sângeră pe altarul vieții, Arghezi nu poate renunța la luptă, la carne, la omenesc și scutură cătușa, rămânând să se măsoare cu destinul într-un vacarm care poate va avea ecouri în cer. Blaga, simțindu-se și el „tină și rană” se poate detașa dezbrăcându-se de trup „ca de o haină pe care-o lași în drum”.

I. UNIVERSUL OPEREI LUI ION BARBU

II. TEMA ȘI VIZIUNEA DESPRE LUME ÎN *DIN CEAS, DEDUS...*

I. UNIVERSUL OPEREI LUI ION BARBU

„Un joc secund, mai pur”

În peisajul literaturii române interbelice Ion Barbu este Poetul prin excelență, reprezentat al modernismului, alături de Lucian Blaga supranumit Filosoful și de Tudor Arghezi, Meșteșugarul de Cuvinte. Ion Barbu este pseudonimul literar (poetul a preluat numele bunicului său) al lui Dan Barbilian, matematician de profesie, care mărturisea, în stilul mistificator pe care amicii i-l cunoșteau, că a început să scrie poezie „*dintr-o ambiție neroadă de adolescent vanitos*”, în urma unei provocări lansate de prietenii săi statornici Tudor Vianu și Simon Bayer.

În realitate, încă din anii de gimnaziu și apoi de liceu, de la Giurgiu, Barbu cochetă cu poezia, în paralel cu matematica. După ce, în 1914, ia bacalaureatul și se înscrie la Facultatea de Științe din București, păstrează legătura cu poezia, ca și în anii războiului când, pe front, scrie două lucrări de matematică și versuri pe care la sfârșitul toamnei lui 1919 i le prezintă lui Eugen Lovinescu.

Într-o „*eternă goană a torței*”, adică printr-o răscumpărătoare echilibrare a balanței, Barbu îl vizitează pe Lovinescu tocmai în ziua înmormântării lui Alexandru Vlahuță.

Ca poet, Barbu se va forma și se va afirma în matca „Sburătorului” (cenaclu și revistă) lui Lovinescu, chiar dacă debutul său literar se produsese în „*Literatorul*” lui Alexandru Macedonski cu poezia *Ființa*, în 1918. Lui Lovinescu îi revine meritul de a-l fi descoperit pe noul poet despre care scria: „*Sburătorul își face o cinste deschizându-și coloanele acestui nou poet... Nimănui nu-i va scăpa viziunea genetică, lapidaritatea concepției și a expresiei, sobrietatea... care ne evocă în versuri frumoase și reci poezia forțelor naturii, a materiei inerte, a prefacerii universale și a misterelor germinației.*”

Până în 1930 când Ion Barbu se retrage din viața literară pentru a se consacra exclusiv matematicii, acesta va colabora cu cenaclul și revista „Sburătorul”, la care va publica majoritatea poeziilor „*parnasiene*”, pe care le va dezavua ulterior, dar și cu alte reviste precum: „*Contemporanul*”, „*Cuvântul liber*”, „*Viața românească*” etc.

Prin intervențiile sale critice din „*Ideea europeană*” își construiește o reputație de extremist, de apărător intransigent al „*poeziei pure*”. În acest context îl critică în mod vehement pe Arghezi, dar și pe mentorul său Eugen Lovinescu, polemizează cu estetica „*Gândirii*”, dar și cu cea a curenților de avangardă. Înainte chiar de a se retrage din viața literară lipește eticheta de „*poezie leneșă*” întregii lirici românești a timpului, într-un articol apoteotic publicat în „*Viața literară*”.

Barbu a publicat un singur volum de versuri, *Joc secund*, în care nu a inclus poeziile de tinerețe, așa-numitele creații parnasiene, pe care le-a considerat doar „niște exerciții de digitație pentru poeziile de mai târziu”.

Ca matematician a avut de asemenea o carieră strălucită. A obținut doctoratul, a predat geometria la Facultatea de Matematică din București, este autorul unei teoreme care îi poartă numele, „Spațiile barbiliene” și a fost invitat să țină conferințe la universități și institute de prestigiu din Hamburg, Göttingen, Münster și Viena.

În mod paradoxal, sau poate nu, Barbu s-a născut și a murit în același an cu Lucian Blaga (1895-1961).

Adept al „poeziei pure”, după modelul propus de Stéphane Mallarmé, Paul Valéry și Edgar Poe, Ion Barbu promovează un orizont metafizic vădit, căruia modalitatea artistică îi servește „ca mijlocire și exprimare analogică”. (Alexandru Paleologu)

Abia în 1927 poetul își cristalizează poetica în trei articole polemice: *Poetica domnului Arghezi*, *Evoluția poeziei lirice după Eugen Lovinescu* și *Poezia leneșă*. Concepțiile lui Barbu despre actul poetic trebuie căutate în neoplatonism și în teologia alexandrină. „Modul intelectual al lirei” va însemna pentru el extaz al intelectului, participare la Logos, contact, prin intermediul artei, cu o realitate trans-artistică: „Versul căruia ne închinăm este lumea purificată până a nu mai gândi decât figura spiritului nostru. Act clar de narcisism. Desigur, ca tot absolutul: o pură direcție, un semn al minții...” (*Poetica domnului Arghezi*)

Un loc important îl ocupă, desigur, în poezia sa, idealul matematic: „Pentru mine poezia este o prelungire a geometriei, așa că, rămânând poet, n-am părăsit niciodată domeniul divin al geometriei” (interviu cu I. Valerian). Conștiința limbajului poetic este foarte acută la acest poet și formația sa matematică nu a făcut decât să contribuie la limpezirea și la cristalizarea ei. Purismul și idealul maximei concentrări, care duc la ermetism, au deci, la Barbu, o sursă matematică. El asociază poemul ermetic cu fizionomia unei pagini de matematică ce „ar fi sălbatică și respingătoare dacă s-ar restabili, în vederea unei clarități totale, încheieturile cele mai mici ale raționamentului”. În plus, „Ermetismul... derivă dintr-o anumită concepție a artei teoremei... văzută ca un text august, ca o inscripție, al cărei laconism e însăși garanția durabilității ei... Un minim de formule oarbe cu un maxim de idei vizionare...”

Universul operei poetice barbiene se creionează în concepția lui Tudor Vianu (*Introducere în poezia lui Ion Barbu*), concepție care a devenit aproape canonică, în 3 etape de evoluție: parnasiană, baladic-orientală și ermetică.

1. Etapa parnasiană

Este cea a poeziilor de tinerețe publicate în majoritate la „Sburătorul” între 1919 și 1920, pe care poetul nu le-a inclus în volumul antum *Joc secund*: *Elan*, *Munții*, *Lava*, *Banchizele*, *Panteism*, *Arca*, *Copacul*, *Pentru Marile Eleusinii*, *Umanizare* etc.

Îndărătul lirismului obiectiv al măștilor: copacul, munții, banchizele, lava, se ascunde natura duală a poetului, rătăcitor între două lumi, cea materială, a trupului, și cea ideală, a spiritului.

Asemenea poetului, **copacul** aparține prin rădăcini teluricului și prin coroana care visează cerul, uranicului. El este hipnotizat de „adânca și limpedea lumină a bolților destinse asupra lui” și tentat de blagianul „*apetit al cunoașterii*”: „ar vrea să sfarme zenitul și-nnebunit să bea... licoarea opalină”, nectarul zeilor, esența nemuririi.

Muntele este și el chtonic și uranic, simbol al aspirației către logodna cu „vasta strălucire”, la fel ca și lava care, născută din focul clocotitor al vulcanului, „presimte un cer” și „înfrățirea cu sferile senine”. **Banchizele**, simbioze neptunice și uranice, „sinteze transparente de străluciri avide”, închid în fațetele tăiate în diamant „tot darul” soarelui, pentru ca noaptea să-l reflecte în „aurul stelar”.

Poezia parnasiană a lui Ion Barbu nu este, așa cum remarcă Eugen Lovinescu, „pur formală, ca cea a lui Heredia, nici îmbibată de recele pesimism al poeziei lui Leconte de Lisle; sub forma geologică aproape se frământă un suflet înflăcărat, lavă incandescentă care, din nostalgia sferelor senine, își aruncă prin spații tentacule lichide”. Inspirația pentru acest tip de lirism Barbu a găsit-o, după cum însuși mărturisea, în Helada lui Nietzsche: „Elanul, cutreierând dinamic ființele și ridicând extatic un cer platonician.” În aceste poezii de tinerețe este celebrat zbuciumul dionisiac al instinctelor: „Munții... un braț semeț au repezit spre fire... atâtea stânci expiră-n vijelie șuvoiul apei neîncăpătoare”, „Copacul... ar vrea să sfarme zenitul”, „Croindu-mi vaste porți spre ritmuri necuprinse”, „Sinteze transparente... zbucnesc din somnorosul noian original”, clocotind îndărătul seninătăților apolinice eline și al structurilor masive, de granit: „Vom merge spre fierbinte, frenetica viață/Spre sânul ei puternic cioplit în dur bazalt”, „Posomorâta lor înlănțuire/Nu e decât un spasm încremenit/— Supremă încordare de granit...”, „Ce surdă clocotire, ce-nceată așteptare/Sub aburii roșiateci, sub aburii de fier...”

Beția elanului dionisiac nu dislocă însă formele prozodice regulate. Multe dintre aceste poezii sunt sonete, poezii cu formă fixă, care închid în structura lor poliedrală zbuciumul obscur al instinctelor elementare, glorificând astfel sub solemne falduri retorice forțele vieții, puterile generative ale universului, spasmele genezei.

2. Ciclul baladic și oriental

Odată cu poezia *Umanizare* poetul evocă întâlnirea cu miracolul grec, după care a părăsit, la chemarea „caldului pământ de miazăzi”, „castelul de gheață” al Gândirii. Poemele care configurează această etapă se remarcă prin **forma baladescă de epică în versuri**: După melci, Riga Crypto și laponia Enigel, În memoriam și prin viziunea antonpannescă a balcanismului oriental: Nastratin Hoge la Isarlâk, Îsarlâk și Domnișoara Hus.

După melci, placheta care fusese publicată înainte de volumul de versuri și apoi retrasă de la vânzare pentru că editorul o ilustrase ca pe un poem pentru copii, ne introduce în misterul dionisiac ascuns sub descântecul popular: „Melc, melc, codobelc/Scoate coarne bourești”. Copilul descântă melcul fără să cunoască forța magică a cuvântului, deci actualizează un act magic fără să fi fost inițiat, și produce astfel moartea melcului. Gasteropodul este un simbol al increatului,

motiv recurent la Barbu. La fel ca și Blaga, modernistul Barbu are nostalgia originilor. Increatul este „nefăcutul”, acea stare de grație de dinainte de naștere, în care embrionul nu cunoaște viața, dar nici moartea, atâta vreme cât odată cu nașterea marele ceasornic al timpului începe să ne măsoare clipele pe care le mai avem până la moarte. Increatul reprezintă deci puritatea absolută, scăpată de sub imperiul timpului.

La același simbol al increatului face trimitere numele regelui ciupercilor **Crypto**, care înseamnă ascuns, încifrat. Pe un plan superior, povestea lui de iubire imposibilă cu lapona Enigel reprezintă incompatibilitatea între spirit și materie. **Crypto** aparține regimului nocturn și umbrei, instinctualului, dionisiacului, pe când Enigel „se-nchină soarelui înțelept”, raționalului, apolinicului. Așa și sufletul omenesc, rupt din lumină, oglindește soarele ca o fântână, în timp ce trupul și pornirile sale obscure trag la întuneric: „Și roata albă mi-e stăpână/Ce zace-n sufletul fântână... La soare, roata se mărește/La umbră numai carnea crește...” Prin urmare, soarele patronează viața conștientă, stăpânită de idealul apolinic al cunoașterii, pe când umbra este tărâmul existenței inconștiente, latente, a increatului, care stă sub semnul plutonian al somnului și al visului.

Nunta, un alt motiv cheie al liricii lui Barbu este și ea un simbol al cunoașterii prin fuziune substanțială și se va regăsi și în alte poezii ale autorului.

Prin poeziile de inspirație balcanico-orientală poezia se dăruiește plăcerii ludice, exuberanței senzuale, nepăsării în fața morții. **Îsarlâk** este numele localității din Turcia de azi în care **Heinrich Schliemann** a descoperit ruinele legendarei cetăți **Troia**. Barbu a mutat-o la Dunăre și a substituit-o Giurgiului copilăriei sale creând o cetate fictivă, chintesență a ceea ce fusese „ultima Grece”, universul balcanic nepăsător, senzual și pestriț, peste care s-a abătut ca o „zăpadă roșie” puterea Semilunei. Este un Levant ideal, eternizat prin starea lui de stagnare mulțumită și legănat de glasul care „fâlfâie înalt” al muezinului. Un univers plasat în afară de timp, „la mijloc de Râu și Bun”, mișcat doar de hazul „Hogii Nastratin”, populat de găzi, simigii și gogoșari, de cadâne, de negustori care aduc din hagealâcuri îndepărtate „pulberi de pe lună rase”.

Simbol viu al unei lumi care-și ajunge sieși, **Nastratin Hoge** se prezintă locuitorilor din **Isarlâk** încovrigat, cu dinții înfiți în propria pulpă: „Sfânt trup și hrană sieși, Hagi rupea din el”, Mușcând din sine Hoge dă pilda absolutei interiorizări și automulțumiri, figurând totodată cu trupul încovrigat cercul, semnul perfecțiunii. Prin urmare, izolarea și stagnarea **Isarlâkului** se răscumpără prin interiorizare, singura modalitate prin care poate fi atinsă starea de ataraxie, de contemplare a absolutului.

Poeziile **Oul dogmatic**, **Ritmuri pentru nunțile necesare** și **Uvedenrode** constituie un moment de tranziție către etapa ermetică. Ele păstrează legătura cu ciclul baladic prin pasajele narative și descriptive.

Oul dogmatic readuce în atenție simbolul increatului și pe cel al nunții, într-un act de inițiere a cititorului în tainele Creației. Oul este o imagine a perfecțiunii, pentru că închide în forma lui elipsoidală „nunta” între gălbenuș și albuș, între polul plus și polul minus, între principiile antitetice din care, în mai toate miturile despre geneză, s-a născut lumea. În plus, „oul cu plod” conține și germenii unei noi vieți care încă nu a cunoscut destrămarea adusă de timp. Omul este invitat să extragă din această lecție poetică concluzia că a consuma oul sau a-l lăsa să eclozeze înseamnă a curma acel echilibru fericit și fragil al increatului: „E Oul celui sterp la fel/Dar nu-l sorbi. Cumți nuntă-n el./Și nici la cloșcă să nu-l pui!/Îl lasă-n pacea-ntâie-a lui,/ Că vinovat e tot făcutul,/Și sfânt doar nunta, începutul.”

Un ritual inițiativ propune și poezia *Ritmuri pentru nunțile necesare*. Poetul creionează sub forma simbolurilor astrale treptele cunoașterii, „trei clare chei” care deschid porțile către „Marea Taină” în doctrinele oculte. Pe „anul Geei”, făptura noastră de lut pieritor se înfășoară „roata Venerei, a inimii”, cunoașterea senzorială, „roata capului, Mercur”, cunoașterea prin intelect și apoi „roata Soarelui, marelui” în care trupul și spiritul se contopesc mistic cu focarul vieții. De abia aici este permisă „nunta”, revelația.

3. Etapa ermetică

Această etapă surprinsă în poezii precum *Din ceas, dedus...*, *Timbru, Increat, Poartă, Lemn sfânt, Mod, Aură* etc. este o călătorie în lumea poeziei pure.

Poezia pură, ținta orgolioasă pe care și-o propusese Mallarmé, are ambiția de a da un statut cu totul aparte poeziei, structural opus prozei. Poezia este chemată să-și găsească o natură proprie, nealterată, golindu-se de orice date ale existenței cotidiene, de orice adevăr practic sau sentiment personal. Pură va deveni atunci când va fi o construcție în întregime liberă a spiritului. Și datorită faptului că principalul material al poeziei este limbajul, acesta va trebui să renunțe la funcția sa de comunicare, bazată pe sensuri care trimit la noțiuni și pe legături sintactice logice și să-și activeze virtuțile ascunse, strict sugestive. Poezia va trebui astfel să elibereze latențele suprasemantice și puterile incantatorii ale sunetelor din cuvinte.

Novalis oferă un model al unei astfel de alchimii în câmpul ficțiunilor matematice. Poe sugerase că a compus versurile *Corbului* cu logica aplicabilă rezolvării unei probleme. Ion Barbu a aplicat acest principiu și în poezia și în cariera sa, în care a împletit matematica și poezia, despre care el credea că se pot întâlni undeva la plus infinit.

Termenul de „ermetic” provine de la numele legendarului Hermes Trismegistus, presupusul transmitător al învățăturilor oculte helenistice. Acestuia i se atribuie o serie de scrieri antice încifrate care inițiază în „marile mistere” și practici magice.

Poezia pură a împrumutat unele elementele ale „hermetismului”, dar nu se confundă în totalitate cu acesta. Poezia pură se lasă cu greu descifrată, dar nu ascunde o anumită învățătură care trebuie aflată. În cazul poeziei, obscuritatea textului are la origine polisemia limbajului, „magia cuvântului”.

Evoluția lirismului barbian către formula „poeziei pure” are loc prin intermediul „hermetismului”, nu se confundă cu el. În opinia lui Matei Călinescu lecția lui Barbu ne arată că în poezie exactitatea înseamnă ambiguitate. Ermetismul său nu sfidează decât inteligibilitatea superficială, căutând să stimuleze inteligibilitatea profundă și nelimitată. Interpretarea devine un act hermeneutic, dar nu în vederea descoperirii unui sens secret, preexistent și unic, ci având drept obiectiv explorarea capacității discursului poetic de a semnifica.

„Ambiguitatea poetică este opusul facilității, al arbitrarului, al mentalității «leneșe». Ea răsare numai dintr-un îndelung și riguros efort de concentrare și de rafinare a expresiei, prin eliminarea oricăror prisosuri.” (Matei Călinescu)

II. TEMA ȘI VIZIUNEA DESPRE LUME ÎN *DIN CEAS, DEDUS...*

Aparținând etapei ermetice a liricii lui Ion Barbu poezia *Din ceas, dedus...*, cu care se dechide ciclul *Joc secund*, este o artă poetică în care, într-un limbaj încifrat, de esență matematică, **poetul definește conceptul de poezie pură.**

Pentru Barbu, „sensul adânc” al perfecțiunilor geometrice este o presimțire a ordinii divine care domnește în univers. Rigoarea și frumusețea gândirii matematice îl conduc, poate în mod paradoxal, la o stare de extaz mistic. Minte geometrului are impresia că se apropie de adevărurile ultime și contemplă armoniile cerești. Prin urmare, în sufletul său se deschide ca un lujer, un puternic fior religios, de esență gnostică neoplatoniciană.

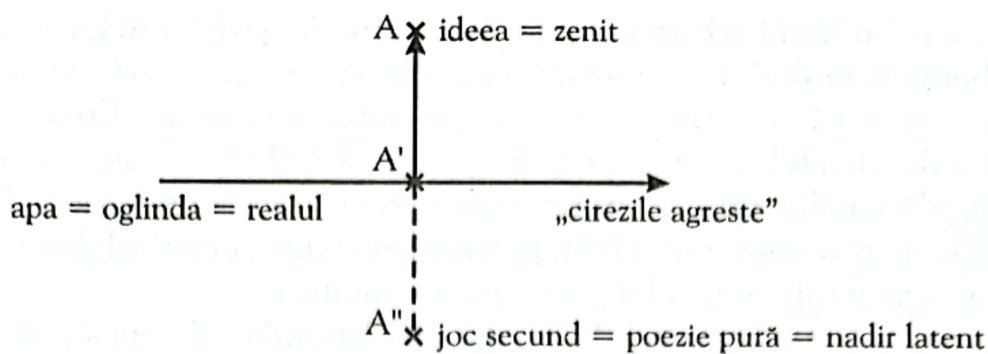
Din ceas, dedus... evocă lumea paradisiacă arhetipală, în care trăiesc numai ideile lucrurilor, cerul etern platonician ca o corespondență simetrică a realității concrete, intrată prin spiritualizare în „mântuit azur”, dedusă din „ceas”, scăpată deci de sub tirania timpului, imuabilă, „calmă”, curată, pentru că a părăsit prin „înecare”, a lăsat departe „cirezile agreste”, adică materialitatea, zgura lutului, a corporalității contingentului.

Titlul, care coincide cu incipitul, creionează printr-o construcție metaforică imaginea realității, „ceasul” ca timp măsurat, obiectiv, prin oglinda căreia „se deduce” la modul matematic „poezia pură” ca adânc, ca reflectare a Ideii platoniciene.

Pentru Platon, Ideea era punctul generator a toate câte sunt, Dumnezeu-cunoaștere care, reflectat în oglinda realității, în gândul uman, naște arta, poezia. Numai că de la Idee, la realitate, copia ei primă, și apoi la poezie, copia secundă, se producea o degradare în trepte a idealului.

Barbu preia relația de la Platon, dar o revalorizează, îi dă un alt sens, de „zbor în sus”, într-o reprezentare pe axe de coordonate matematice.

Pe ordonată (dreapta verticală) este reprezentată în punctul A, „calma creastă”, metaforă pentru Ideea platoniciană. Abscisa (dreapta orizontală) este „oglină” realității, sugestiv reprezentată prin metaforele „ceas”, „cirezile agreste”, „grupurile apei”. Ideea, aflată la „zenit”, punctul de mijloc al soarelui pe boltă, se reflectă prin intermediul oglinzii, al realității, „tăind” abscisa în punctul A prim, se reflectă deci, creând un punct simetric, A secund, la „nadir”. Acest „joc secund” este poezia.



Prin urmare poezia se definește la Barbu în termeni platonicieni, dar nu ca o degradare, ca o copie secundă mai puțin valoroasă a Ideii, ci dimpotrivă, ca o copie de două ori mai pură, chiar dacă virtuală, a Absolutului. Venind de la zenit, de la punctul generator al universului, Ideea atinge realitatea, se încorporează în cuvinte, forme ale realității, dar „îneacă cirezile agreste”, învelișul grosolan al realului, pentru a deveni „cântec ascuns” și pur, dezbrăcat de tot noroiul prozei, de toate convențiile poeziei de până atunci.

„Zbor invers” al „harfelor resfirate”, poezia pură nu se ridică spre cerul Ideii, ci se scufundă în abisul „noianului originar”, în latența monadelor leibniziene, în forma perfectă a oului, în starea de inocentă puritate a increatului. Este o întoarcere spre apele primordiale din care omul a ieșit pe uscat, o întoarcere pe linia evoluției darwiniene către „marea” ce plimbă clopote verzi de meduze.

În acest vis extatic, lumea conceptelor devine perceptibilă simțurilor și poetul contemplă într-o stare de grație lumea ideilor, „jocul ielelor” camilpetrescian. Universul acesta esențializat, curățit de orice imperfecțiune a destinului uman limitat, este adus prin neconținutele sublimări ale versurilor clasice la ipostaza absolută, ideală, revelată.

O **tonalitate** augustă, orfică, oraculară face să renască ideile în noua lor existență poetică, purificată, spălată de apele oglinzii. **Topica** este și ea supusă unor îndrăznețe permutații: „Ascuns, cum numai marea,/Meduzele când plimbă sub clopotele verzi”; apar construcții sintactice concentrate și criptice. După modelul lui Mallarmé, Barbu utilizează **elipsa predicatului**, înlocuit de participii și gerunzii: „Din ceas, **dedus** adâncul acestei calme creste/**Intrată** prin oglindă în mântuit azur/**Tăind** pe înecarea...”

La **nivelul vocabularului poetic** se remarcă cuvinte rar folosite, termeni științifici savanți, obținându-se expresii enigmatice cu sonorități stranii: „nadir latent”, „cirezi agreste”, „joc secund”.

Starea de extaz mistic pe care o aduce poezia pură este însă un moment privilegiat de scurtă durată. Legându-și existența exclusiv de acest moment de vârf, poezia trăiește și ea numai în scurte fulgurații aurale. De aceea poezia *Din ceas, dedus...* se rezumă **compozițional** la două catrene, miracol condensat a cărui substanță cunoaște o epuizare rapidă, după un moment de ardere intensă, orbitoare...

GÂNDIRISMUL

Gândirismul este curentul tradițional manifestat în epoca interbelică, cristalizat în jurul revistei „Gândirea”, apărută la Cluj-Napoca în 1921, sub redacția lui Cezar Petrescu și I.D. Cucu. În 1922 revista se mută la București, iar din 1926 trece sub conducerea lui Nichifor Crainic, încetându-și apariția în 1944.

Gândirismul reprezintă direcția cea mai accentuat tradiționalistă din literatura română. „Gândirea” se situează de la început pe o linie tradițională, Cezar Petrescu afirmând în primul număr că, în fața „*spiritului internaționalist*” al moderniştilor din epocă, „Gândirea” avea să apere „*românismul*”, adică ceea ce este specific „*sufletului național*”.

Această poziție este veche în cultura noastră, dar ideologii gândiriști considerau în plus că, între formele de viață împrumutate din Apus și sufletul românesc, caracterizat de o „*simțire fragedă, aproape copilărească*”, de o tinerețe „*primitivă*” există o incompatibilitate de sens.

Din vechile curente tradiționale, mai ales din sămănătorism, se preluase ideea că istoria și folclorul sunt domeniile relevante ale specificului unui popor, dar gândiriștii considerau această viziune prea strâmtă, preponderent materială. „*Sămănătorul a avut viziunea magnifică a pământului românesc, dar n-a văzut cerul spiritualității*” noastre, susținea Nichifor Crainic în articolul *Sensul tradiției* din 1929. Prin urmare, vechilor factori ai specificității noastre naționale, gândiriștii le adaugă unul nou, de factură spirituală – **credința creștină ortodoxă**. Aceasta ar fi, în opinia lor, elementul esențial de structură al sufletului românesc, țărănesc. Consecința acestei opinii a fost aceea că opera de cultură cu adevărat românească, ce ar exprima în modul cel mai înalt specificul național, „ethosul”, ar trebui să includă neapărat în substanța ei **ideea de religiozitate**.

Autohtonismul și ortodoxismul, coroborate cu **primitivismul rural**, văzut în mod exagerat ca singurul factor caracteristic al vieții satului, **misticismul și viața religioasă** sunt câteva dintre trăsăturile care au conturat atmosfera estetică gândiristă.

Poezia publicată în paginile „Gândirii” s-a înscris pe o linie de **puternică spiritualizare a existenței**, căutând să surprindă particularitățile sufletului național. Această finalitate a fost urmărită prin valorificarea miturilor autohtone, a riturilor și a credințelor străvechi în operele unor poeți cum ar fi Lucian Blaga, Ion Pillat, Adrian Maniu, Vasile Voiculescu.

În același timp s-a dezvoltat o **lirică a teluricului**, care elogia elementarul, exploziile vitale, sevele pământului, vigoarea și expansiunea existenței, în operele lui Aron Cotruș.

Alături de poezie, „Gândirea” a promovat **proza** prin Cezar Petrescu, Mateiu Caragiale sau Gib Mihăiescu și **dramaturgia** prin Lucian Blaga, Adrian Maniu sau Dan Botta.

I. UNIVERSUL OPEREI LUI ION PILLAT

II. TEMA ȘI VIZIUNEA DESPRE LUME ÎN *ACI SOSI PE VREMURI*

I. UNIVERSUL OPEREI LUI ION PILLAT

„Curios e că formația sa literară parnasiană și simbolistă îi purtase întâi imaginația prin tot felul de peisaje îndepărtate, ba chiar exotice; în plus, o fire calmă, contemplativă, un temperament clasic, îl destinau cultului valorilor universale mai degrabă decât celor autohtone. Totuși, o logică interioară, stringentă, a prezidat evoluția lentă și aparent paradoxală a talentului său”. (Ovid S. Crohmălniceanu)

Aserțiunea criticului și istoricului literar Ovid S. Crohmălniceanu pe marginea operei lui Ion Pillat pune în discuție **trei fațete ale poeziei sale: cea parnasian-simbolistă, cea tradiționalistă și cea clasică**, corespunzând celor trei etape ale evoluției poetului și cărturarului, „colecționar pios de poezie, bibliofil și bibliograf înfrigurat, mereu în curent cu progresele specialității”. (G. Călinescu)

Zbatere continuă între poli contradictorii, poezia lui Pillat este în același timp evadare către spații îndepărtate, dar și mișcare centrifugă spre rădăcini, influență străină dar și inspirație autohtonă, privire obiectivă, dar și fior al subiectivității, „viziunea pământului care rămâne același” și „presimțirea timpului care fuge mereu”, peste care plutește cu aripi de pământ și de cer Timpul, în zborul său neobosit și mistuitor.

Nepot al Brătienilor pe linie maternă și al unei familii vechi de boieri moldoveni pe linie paternă, Pillat își va petrece copilărie la Florica, în Argeș și la Miorcani, pe Prut, meleaguri care i se vor lipi de suflet și pe care le va evoca mai târziu, cu nostalgie, în poezie.

După ultimul an de liceu făcut la Sfântul Sava, în Bucureștiul natal, tânărul pleacă la Paris unde obține două licențe: în Științe Juridice și în Litere. Anii studenției vor fi și o perioadă de intensă educație artistică și de călătorii prin Europa care îi largesc considerabil orizontul spiritual. Scrie **prima poezie În catedrală**, în 1905, sub impresia copleșitoare a catedralei gotice de la Chartres. Întors în țară îi face o bună impresie lui Titu Maiorescu care reține pentru „Convorbiri literare” poeziile *Centaureii* și *Pictor Ignotus*.

Etapele creației

1. Etapa parnasian-simbolistă

În perioada studenției la Paris viitorul poet îi descoperise cu entuziasm pe Leconte de Lisle, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Gide, Poe sau Rilke, a căror influență se remarcă în această etapă a mirajului depărtărilor în spațiu și timp creionată în volumele *Visări păgâne*, *Eternități de-o clipă* și *Amăgiri*.

În manieră parnasiană, versurilor din volumul de debut *Visări păgâne* le lipsește nota subiectivă și poetul se simte atras de civilizațiile dispărute de pe alte meleaguri. Apare o grupare a motivelor în paralel cu evoluția istoriei universale, de la cântecele Persiei la visările budiste, la Antichitatea greacă și la Renașterea italiană. Decorurile sunt exotice: Orientul celor „1001 de nopți” cu moschei, fântâni fermecate, leandri și roze, japonezării macedonskiene, toponime și nume proprii neobișnuite: Baikal, Altai, Bhagavat, Medina, „Antares, Altair, Arctur, Aldebaran/Ca jocuri de mătase pe-un firmament persan”. Vibrația lirică este de cele mai multe ori pur plastică, creând tablouri care exploatează în mod fericit efectul pictural: „Umbra frunzei nemișcate, zborul tremurat și rar/lbiși roșii, berze albe, flămânzi tandafirii,/Înviază cu lumina orizonturi străvezii...”

„Sufletul păgân” este transfigurat artistic mai ales prin imaginea „Centaurilor” ce se întorc din poveste în parcuri sălbătice, printre statui antice, răsturnate, în maniera simbolistilor francezi. Motivul face trimitere la un „amurg al zeilor”: odată cu aceste fapte jumătate zei, jumătate animale se stinge acea lume fabuloasă a echilibrului între oameni și zei, acel timp al miturilor și al magiei. Și iată cum, în versuri de factură parnasiană, se strecoară fiorul retrăirii trecutului ca modalitate de a opri curgerea nemiloasă a marelui Timp, temă care va reveni obsesiv în opera lui Pillat.

Eternități de-o clipă aduce în atenție motivul stepei și al nomadismului în versuri inspirate poate și din peisajul copilăriei sale pe țărmurile Prutului: „Nainte, nainte/Oigur lângă Oigur!/Și stepa împrejur/Cu visul ei fierbinte/Nainte, Oigur.” Multe poezii din acest volum și din următorul, *Amăgiri*, sunt simboliste, de un simbolism pictural cu nuanțe impresioniste. Poetul descoperă valorile sugestive ale „vagului” în efecte de lumină cu care se îmbracă natura: „E ceasul când amurgul s-a stins în helește/Când se podește apa lor rece cu cleștar”. Simbolismul îl duce către versuri cu un mai pronunțat caracter subiectiv și către interiorizarea temei sale predilecte: visează să fixeze „eternități de-o clipă”, să transcrie „amăgiri”, să surprindă trecerea, silind timpul să-și oprească goana mistuitoare.

Volumul *Grădina între ziduri* face trecerea spre a doua etapă a creației pillatene prin versuri încă simboliste ca factură, dar care, în locul havuzurilor, al parcurilor și al rozelor pictează fântânile, livezile și drumurile de la noi, locul stepei asiatice fiind luat de imaginea Bărăganului și de peisajul de la Miorcani. Fostul rătăcitor găsește acum în sufletul său „cumpăna veciei” coborând din vis pe ogorul strămoșilor, descoperind poezia chtonică.

2. Etapa tradiționalistă

După participarea activă ca ofițer de legătură la Primul Război Mondial, Pillat își petrece vara anului 1918 la Miorcani unde termină volumul *Grădina dintre ziduri* și are revelația unei fațete noi a poeziei, cea de inspirație autohtonă, creionată în volumele *Pe Argeș în sus*, *Satul meu*, *Biserica de altădată* și *Întoarcere*.

În poezia *Bătrânii* publicată în revista „Cugetul românesc” pe care o editează împreună cu Tudor Arghezi, valorifică tema tradițională a istoriei evocând figurile „primilor mănuiitori ai versului românesc”: Dosoftei sau Ienăchiță Văcărescu, ale poezilor conectați la modele Apusului printr-o poezie bazată pe rațiune și încrezătoare în progres: Dinicu Golescu, Ion Heliade Rădulescu, Vasile Cârlova, Grigore Alexandrescu, Dimitrie Bolintineanu, dar și ale scriitorilor care împleteau ideea națională cu îndemnul de a valorifica modelele străine: Anton Pann, Alexandru Donici, Andrei Mureșanu, Vasile Alecsandri, Mihai Eminescu. Textul se încheie cu imaginea pictorului Nicolae Grigorescu. Despre legătura dintre poezie și pictură în evidențierea ideii de implementare reușită a modelelor apusene în literatura noastră Tudor Vianu afirma: „O vedere ademenitoare a propus Pillat atunci când a făcut să culmineze galeria renovatorilor culturii noastre prin figura primului ei pictor de seamă. Noua pictură e rodul raționalismului apusean transplantat pe pământul nostru. La fel e și poezia lui Pillat, o poezie de imagini, de evocare a pitorescului lumii, de familiaritate și încredere față de universul frumuseții.”

Ulterior, poetul începe să manifeste un interes din ce în ce mai mare pentru cercul celei mai apăsate tradiționale reviste din cultura românească: „Gândirea”, chiar dacă a reușit să nu cadă niciodată victimă exclusivismului manifestat de gândiriști și a păstrat mereu o curiozitate vie pentru cele mai variate experiențe lirice moderne.

Volumul *Pe Argeș în sus* îl așază temeinic pe Ion Pillat printre valorile consacrate ale literaturii noastre, plasându-l în descendența lui Vasile Alecsandri. Ciclurile *Bătrânii* și *Florica* se caracterizează prin armonie, prin îndepărtarea de marile crize și zguduirii sufletești și prin predominanța vizualului. Orientarea spre pastel se încadrează într-o tendință mai generală în epocă, regăsită și în operele lui Tudor Arghezi, Nichifor Crainic sau Vasile Voiculescu.

În comparație cu versurile marcate de impersonalitate din etapa precedentă, în acest volum ele sunt sensibilizate de o puternică vibrație sufletească. Impresionează aici căldura, apropierea, duiosia care situează peisajul într-o zonă de afecțiune distinctă. Pastelurile lui Pillat zugrăvesc un anumit colț din natură, individualizat prin determinări toponimice ale realului: de exemplu, dealul de la Florica cu via lui, cu perspectiva spre Izvorani, cu pădurea de fagi, cu lunca Argeșului etc. În acest peisaj nu se amestecă oamenii locului cu obiceiurile lor, cu muncile câmpului ca la Alecsandri, ci el rămâne un spațiu izolat, loc de meditație și de reculegere. Florica devine în acest context un tablou, dar și amintirea unei copilării fericite, unite cu pietatea pentru umbrele bunicilor care au străjuit-o.

Odată cu această cufundare în trecut, conștiința timpului se ascute și devine o senzație persistentă. Experiența curgerii ceasurilor îl face atent pe poet la înfățișările toamnei, de exemplu, anotimp al roadelor și al belșugului, dar și al desfrunzirii, al morții naturii. Toamna este pentru Pillat ceea ce este pentru Marcel Proust „madeleine”, pretext al rememorării: „Zadarnic cred că vremea a trecut/Copilăria

toată dă buzna la uluci/Când stă la poartă coșul cu struguri și cu nuci” prin senzații vizuale: „Ard pere de-aur roșu cu flăcări de parfum”, auditive: „Ecou ce adormise și-a tresărit deodată/În inimă cum prinde o toacă-ncet să bată”, olfactive: „Tot mai miroase via a tămâios și coarnă”.

Prin versurile acestui poet al amintirii, al toamnei, al pietății și al trecutului, volumul și-a găsit, așa cum mai afirmam, loc printre manifestările curentului tradiționalist de la „Gândirea”, atâta vreme cât prin tradiționalism se înțelege întemeierea vieții pe tradiții ca pe niște experiențe îndelung probate și, prin urmare, mai sigure. Această atitudine i se potrivește lui Pillat, poetul orientat de timpuriu către trecut.

Volumul *Satul meu* mai apăsător tradiționalist, surprinde imaginea Miorcanilor ca pe o icoană a oamenilor și a locurilor din sat, văzută din perspectiva curții boierești și zugrăvită cu o simpatie democrată, dar căreia îi lipsește duioșia imaginilor despre Florica. Portretele de țărani surprind arhaicitatea și primitivitatea figurilor. Schimbările aduse de progres în lumea cândva patriarhală sunt notate cu antipatie: curtea boierească a rămas să „mormăie a pustiu” ca o bătrână uitată. Cele mai bune versuri rămân tot mici pasteluri în care se resimte obsedanta fugă a timpului: „Acolo unde-a fost popas și cântec/De lăutari și sfat de cărăuși/Tăcut pătrunde-al lumii lung descântec/În hanul fără geam și fără uși.”

Biserica de altădată este o dezvoltare a atitudinii tradiționaliste în forma unei poezii de icoane și de pitoresc ortodox. Ciclul *Morților* este o încercare de reînviere a armatei de dispăruți dintr-un sat românesc, ca simbol al puterii lui, trasă din strădania atâtor înaintași. *Povestea Maicii Domnului*, al doilea ciclu, surprinde momente ale vieții Fecioarei și ale drumului pământesc al lui Iisus. În mod original, Pillat plasează aceste evocări de natură religioasă într-un cadru românesc, cu cătune cu cerdacuri înflorite, ascunse printre dealuri, cu livezi și munți în zare. Personajele arată ca niște țărani munteni îmbrăcați în straie albe și încălțați cu opinci, neam de ciobani străvechi, tălmăcind în semnele cerului mersul vremurilor. Al treilea ciclu, intitulat *Chipurile pentru o Evanghelie* sunt o ilustrare a parabolilor din Evanghelii: pilda năvodului, a fiului risipitor, a semănătorului etc., având drept cadru pădurea Vlăsiei, șesul Bărăganului ori bălțile Dobrogei, reușind să stilizeze experiența universalului în național: „N-au fost măslini, nici dafini, nici smochini.../Pământul sfânt nu e al Galileii –/La noi e Nazaretul. Ioachim de pe pridvor privește Râul Doamnei...”

3. Etapa clasică

Din numeroasele călătorii pe care le-a făcut, cele trei în Grecia i-au revelat poetului vestigiile civilizației eline și peisajul mediteraneeen, care se potriveau așa de bine cu natura sa adâncă, aplecată spre contemplația senină, clasică. Volumele *Limpezimi*, *Caietul verde*, *Scutul Minervei*, *Pasărea de lut*, *Poeme într-un vers*, *Țărnam pierdut* și *Umbra timpului* sunt cele în care, în locul Floricai și al Miorcanilor,

cadru predilect al liricii lui Pillat, devine Balcicul unde își construise o casă care, îi plăcea să creadă, era o prelungire a lumii sudice pe coasta Pontului Euxin.

În această etapă poetul compune pasteluri mulțumindu-se, ca Alecsandri, să contemple spectacolul naturii „privitor ca la teatru”, cu o seninătate clasică. El cântă vârstele anului cu un sentiment al echilibrului universal, în versuri de mare limpezime, din care transpare, de data aceasta clar, umbra fugară a timpului: „Am oprit pe ape lin – tremurătoare/Zilele de vară, razele de soare.../Vremea care curge n-am putut s-o țin.”

Elegiile din *Caietul verde* păstrează un ecou veritabil din Rilke prin surprinderea limitelor existenței umane cu fragilitatea ei supusă morții, prin creionarea omului-păpușă mișcat de un regizor nevăzut. Lirica lui Pillat cunoaște aici o interiorizare reflexivă. Poetul își contemplă băiatul citind și se regăsește pe sine în altă generație. Timpul oprit în loc îi deslușește imensitatea singurătății omului în univers: „Între copilul de azi și cel de ieri. Ce singur,/Ce nesfârșit de singur aștept aici...” E o lume de presentimente, de visări îndepărtate, o deșteptare dintr-un vis al vieții, plină de îndoielile drumului pe care călătorul nu-l mai cunoaște, un sentiment horatian, o răsucire dureroasă, dar potolită prin reflecție și împăcare înțeleaptă: „Și timpul se-adună, cenușă, în ornicul serii...”

Poetul crede că a găsit pentru arta sa o ocrotire sigură împotriva forței mistuitoare a timpului *Sub scutul Minervei*, pe care o cheamă să-i străpungă fără milă inima în sonete, poezii cu formă fixă cultivate de clasici. El oferă astfel înțelepciunii rolul de a stinge tumultul pasiunilor și de a instaura în locul lor calmul olimpian: „Aștept să vîi și, rece, cu dreptul tău cântar,/Să-mi hotărăști măsura de-amaruri și de miere.”

Convins fiind că și-a descoperit prin clasicism sufletul profund, Pillat reia în volumul *Împliniri* toate motivele poetice anterioare, tratându-le de data aceasta în manieră clasică, în sonete: stepa, Orientul, elementele universului chtonic, plăcerile vieții la țară, Grecia, fuga de neoprit a timpului.

II. TEMA ȘI VIZIUNEA DESPRE LUME ÎN *ACI SOSI PE VREMURI*

Operă de referință a volumului de versuri *Pe Argeș în sus* și a întregii lirici a lui Ion Pillat, poezia *Aci sosi pe vremuri* ilustrează prin tematică și modalități de expresie artistică etapa tradiționalistă a creației acestuia, fiind o „grațioasă, mișcătoare și invizibilă paralelă între două veacuri, înscenare care încântă ochii și în același timp simbolizare a uniformității în devenire.” (G. Călinescu)

Expresie artistică a „pământului spiritualizat în vreme” și a „timpului materializat în amintire”, poezia surprinde o adâncire de substanță a sentimentului horatian, individualizându-l și universalizându-l în același timp. Fuga timpului capătă astfel un reper existențial propriu și concret și este trăită în aceeași măsură sub semnul tradiției ca o dimensiune sufletească generală, reprezentativă pentru o întreagă



comunitate umană: nepoții repetă gesturile bunicilor peste decenii. Surprinderea acestei forme de manifestare profunde și discrete a tradiției în momentele esențiale ale vieții stârnește un sentiment tulburător al opririi timpului.

Apare deci aici ca **motiv central paralelismul situațiilor**, capabil să producă rezonanțe profunde în sufletul omenesc prin strămutarea întâmplărilor vieții într-un cadru etern, la care se adaugă **motivele recurente ale liricii pillatiene: trecutul și amintirea**.

Titlul reprezintă un enunț care configurează cadrul spațial: „*aci*” și temporal „*pe vremuri*” al demersului liric, infuzat de un parfum al peisajului bucolic prin forma populară a adverbului de loc și prin perfectul simplu „*sosi*”.

Aci este locul copilăriei, terenul stabil al permanențelor, spațiul rural al tradiționaliștilor cu „*lanuri de secară*”, câmpie poleită de lumina lunii, cu berze care, la fel ca și poetul, se întorc mereu la același cuib... Este „*casa amintirii*”, spațiu securizant, refugiu împotriva goanei nebunești a timpului „*cu obloane*” și pânze de păianjen ce „*zăbrelează și poartă și pridvor*”, dar și invitație, „*cu cerdac*” către alte orizonturi și către alte experiențe. Casa amintirii are pereți străvezii și mișcători între trecut și prezent, este capabilă să redea savoarea de epocă prin șăgalnice și grațioase trimiteri livrești: „*Iar hornul nu mai trage alene din ciubuc/De când luptară-n codru și poteri, și haiduc*”, „*Bunicul meu desigur i-a recitat Le Lac*”, dar și veșnicirea ființei prin amintire și cuvânt.

Pe vremuri este acel trecut evocat cu nostalgie al destinului generației trecute, este parfumul copilăriei străjute de imaginile bunicilor, este puritatea și inocența începuturilor pe care, prin repetarea întocmai a unei experiențe: așteptarea înfrigurată, întâlnirea, gesturile și cuvintele tandre, poetul speră să le regăsească.

La nivelul compoziției textul surprinde două planuri: cel al poveștii de iubire din trecut și cel al prezentului, între care punctele de convergență sunt: aceeași casă, lanurile de secară, berzele, portretul femeii subțiri, serafice, nisipul pe care calcă ușor ca într-o poveste, atmosfera romantică întreținută de bărbatul care recită poezii. Paralelismul situațiilor este evident. Doar că berlina de altădată este înlocuită de tren și de trăsură, în locul romanticului din trecut: „*Îi spuse Sburătorul de-un tânăr Eliad*” așteaptă nerăbdător simbolistul din prezent: „*Și-am spus balada lunei de Horia Furtună*”, ochii de peruză au lăsat locul ochilor de ametist. În ciuda acestor schimbări, sufletul oamenilor și drumul lor în viață rămân aceleași. Clopotul „*de nuntă sau de moarte*”, care a sunat atunci, marcând două dintre marile evenimente din viața omului este auzit și de tânăra pereche. Dar peste melancolia prevestirii lui se ridică fericirea de a te ști durabil prin acea înrădăcinare în existență, care permite refacerea aceluiași destin în cadre mereu schimbătoare, după cum spunea Eminescu „*Alte măști, aceeași piesă/Alte guri, aceeași gamă*”.

Versul „*Ca ieri sosi bunica... și vii acuma tu*” marchează trecerea de la un plan la altul prin intermediul punctelor de suspensie, al perechii de adverbe în relație de antonimie: „*ieri... acuma*” și al relației „*bunica... tu*”. Locul verbelor la perfectul

simplu „sosi”, „sări”, „spuse” care descriu povestea veche este luat de cele la timpul prezent: „vii”, „tragi la scară”, „calci” al idilei noi, dar atât de asemănătoare.

Un sentiment de tristețe, senină totuși, se insinuează în distihul: „Dar ei, în clipa asta simțeau c-o să rămână.../De mult e mort bunicul, bunica e bătrână...” ce surprinde paradoxul vieții omenești, veșnică pendulare între dorința de stabilitate, de permanență și realitatea crudă a goanei mistuitoare și ireparabile a timpului. Aceeași notă gravă în definiția poetică: „Ce straniu lucru: vremea!” nuanțată de prezența exclamației retorice. Aceeași conștientizare a fragilității condiției umane, a lipsei de consistență: acum ești tânăr și te crezi etern, acum te regăsești „aievea numai în ștersele portrete”. Din acest simțământ al zădărniciiei omenești supuse trecerii se întrevede încercarea, poate reușită, a poetului de a îngheța clipa prin repetarea aceleiași experiențe.

Aroma unor vremuri, nostalgia trecutului, ruralul ca permanență a unor valori, împletite cu limbajul cu iz popular conturează apartenența operei la estetica tradiționalistă, chiar dacă prozodia este una modernă cu o structură în distihuri și ritmul iambic al versului cu cenzură la mijloc.

Este orientarea manifestată în literatura română în anii '60-'70 ai secolului XX.

Tradiția unui progres către europenizare, începută în epoca interbelică, cuprinzând o sută de ani de eforturi de consolidare a unei națiuni române moderne, a fost întreruptă după al Doilea Război Mondial, moment în care țara noastră a intrat în zona de influență a Uniunii Sovietice. Doctrina și instituțiile marxist-leniniste vor fi impuse tuturor statelor din „lagărul socialist”, cu prețul distrugerii rapide a tradițiilor și a valorilor. Sistemele politice, în general democratice ale acestor țări au fost înlocuite cu „dictatura proletariatului”. În realitate, au fost constituite regimuri-marionetă, complet subordonate Moscovei.

Stalinismul propriu-zis a durat în România până la începutul anilor '60, conturând acea „gaură neagră” în viața socială, politică și culturală de la noi, cunoscută mai ales sub denumirea de „obsedantul deceniu”.

În domeniul cultural, acesta a însemnat **distrugerea fundamentelor modernității și înlocuirea ei cu o artificială și ridicolă, azi, „artă pentru mase”**. Mulți dintre marii scriitori interbelici, precum și cei tineri, apăruiți în epocă, s-au raliat dogmatismului comunist, consimțind să scrie „literatură socialistă”, în realitate simplă propagandă ideologică. Cu excepția a două-trei romane valoroase, nu se poate vorbi despre o adevărată literatură în această perioadă.

Din 1960 politica filosovietică a clasei conducătoare este treptat înlocuită de o politică naționalistă concentrată în jurul unor lideri locali și al figurilor istoriei naționale. **Cultul obsedant al gliei strămoșești, al neamului, al eroilor, exaltarea și gigantizarea realizărilor naționale**, au constituit trăsături definitorii ale deceniului.

Totuși, pentru o scurtă perioadă, cuprinsă aproximativ între 1962 și 1971, viața a cunoscut o relativă deschidere, în toate domeniile, către valorile civilizației occidentale, deschidere explicabilă prin nevoia unei delimitări față de sovietici și a găsirii unor noi căi de dezvoltare.

Această relaxare dogmatică a avut drept corespondent în domeniul cultural o paradoxală întoarcere la modernitate. Astfel, fractura din anii '50 a fost închisă prin revenirea la modelele autohtone din perioada interbelică.

Modernismul interbelic redescoperit cu entuziasm părea „foarte modern” în comparație cu poncifurile artei „proletcultiste”. Întoarcerea la modernism a fost salutăată de critica vremii ca o „reînnoare cu tradiția” artei românești: „Deceniul al șaptelea este spațiul în care se manifestă mai multe generații într-o conjunctură istorică favorabilă”. (Mircea Cărtărescu) Tinerii scriitori valorifică **modelele modernității prin: cultul purității genurilor literare, obsesia identității, cultivarea poeziei despre Poezie, limbajul ermetizant și conceptualizat, mitizarea dar și**

demitizarea liricii, credința în progresul artei și dorința de sincronizare cu modelele europene, viziunea mitică a omului poetic.

O parte însă dintre acești tineri: Nichita Stănescu, Leonid Dimov, Marin Sorescu sau Mircea Ivănescu depășesc modelele modernismului interbelic. **Generația '60 sau „generația Stănescu”** (Mircea Cărtărescu), din care mai fac parte Ioan Alexandru, Ana Blandiana, Constanța Buzea, Adrian Păunescu sau Mircea Dinescu, va cultiva inițial modelele mai sus amintite, prin expresionismul de factură blagiană și prin ermetismul impus de Ion Barbu, dar va provoca o adevărată **resurrecție a lirismului, o sărbătoare a metaforei, a redescoperirii miturilor naționale**. Pentru ei limbajul nu va mai fi un simplu mijloc de exprimare artistică, ci **un scop în sine, o întreagă lume**, căreia poetul îi explorează frumusețea și nebănuitele veleități expresive.

Către sfârșitul anilor '60, artiștii, criticii și publicul iau cunoștință, cu un oarecare decalaj temporal, de numeroasele direcții și orientări ale vieții culturale din Occident. Un „vânt al libertății” începe astfel să se facă simțit și în literatura noastră. Vor apărea primii disidenți și primele mișcări literare care nu se mai inspiră din modelele trecutului.

Proza anilor '70 va fi totuși dominată de așa-numitul „roman politic” sau printr-o definiție plastică a lui Marin Preda ca „*romanul obsedantului deceniu*”. Acest tip de roman nu a depășit în general modernismul unor Joyce, Faulkner sau Camus. Excepție fac însă George Bălăiță, Nicolae Breban sau Ștefan Bănulescu, superiori din punct de vedere narativ și stilistic, care ajung la creionarea unei imagini halucinatorii a realității. Se mai remarcă și interesul pentru macroistorie, pentru parabolă, pentru tragismul caracterelor și al situațiilor, pentru construcția mozaicată, dar și pentru romanele de tip document, veridice.

Critica anilor '60-'70 este centrată pe susținerea primatului și a autonomiei criteriului estetic în judecarea operelor literare. Direcția estetică în critica românească, inițiată de Titu Maiorescu și continuată de Eugen Lovinescu, este reprezentată în epoca nouă de Nicolae Manolescu, Mircea Martin, Mircea Iorgulescu și Eugen Simion.

NICHITA STĂNESCU

- I. UNIVERSUL OPEREI LUI NICHITA STĂNESCU
- II. TEMA ȘI VIZIUNEA DESPRE LUME ÎN POEZIA *FRUNZĂ VERDE*
DE ALBASTRU

I. UNIVERSUL OPEREI LUI NICHITA STĂNESCU

Apariția, în 1960, a primului volum de versuri *Sensul iubirii* al lui Nichita Stănescu marchează „o dată” în literatura noastră, reprezentând întoarcerea poeziei la fâgașul ei firesc, liric. După mai bine de un deceniu dominat de proletcultism, acea pseudocultură aservită ideologiei comuniste, intervine un oarecare „dezgheț ideologic”, o mai mare toleranță a autorităților comuniste față de varietatea formelor de expresie literară. În această atmosferă de relativă liberalizare culturală, are loc o reînviere, în condiții și cu forme diferite, a modernismului interbelic. Tinerii poeți care debutează în jurul anului 1960 sau „generația Stănescu”, „*intră în literatură cu o poezie dominată de modelele interbelice, de expresionismul blagian sau de ermetismul barbian*” (Mircea Cărtărescu), dar își vor fixa ulterior propriile modele. Ei vor înțelege poezia ca pe o stare lirică, expresie metaforică a trăirilor profunde ale ființei, ale conștiinței, dar și ale subconștiinței, integrând visul și miturile. Se cultivă ironia și autoironia, spiritul ludic, reprezentarea abstracțiilor în formă concretă. La nivelul limbajului, poezia se întoarce către sine, căutând noutatea expresiei, în încercarea de a se autodefini.

Nichita Stănescu trece de generația sa, plasându-se într-o nobilă ascendență poetică: decantarea până la esență a liricului, depersonalizarea și dispersia în etern îl înrudesce cu Eminescu și Blaga, forța cu care inovează la nivelul limbajului artistic îl proclamă urmaș al lui Arghezi, iar capacitatea de încifrare a mesajului în forme unice, de maximă abstractizare, îl pun pe același plan cu Ion Barbu.

Odată cu primul său volum de versuri poezia reîncepe să vorbească la persoana I, eul își recapătă conștiința de sine și redescoperă raporturile cu universul: „*Mi-am întors către soare unicul chip*”. *Sensul iubirii* creionează un univers diafan, o poetică a translucidului, a adolescenței, a triumfului sunetului, o poezie a visării, a invenției verbale, un zbor îndrăzneț al tânărului a cărui „*coamă blondă arde în vânt*”.

Este în ultimă instanță vorba despre o lirică văzută ca „*un cântec de izbândă*” a unei generații care a trecut prin „obsedantul deceniu”, în care mai persistă inocența copilăriei, timpul suspendat între două abisuri. Motivul fundamental este cel al răsăritului: „*Soarele saltă din lucruri, strigând/clatină muchiile surde și grave*”, al ieșirii din somn și din copilărie și al nașterii unei alte vârste care „*scutură abisele*” și care dă o nouă ordine, muzicală, lucrurilor.

Zborul devine mai îndrăzneț odată cu al doilea volum, *O viziune a sentimentelor*. Imaginile împrumută din frenezia Erosului, dinamica este o continuă „mișcare în sus”, trăirea este o „beție albă a simțurilor”. Deși tema centrală este iubirea, totuși esența filosofică gravă a gândirii poetice răzbate dincolo de starea de „imponderabilitate” pe care o transmite inițial versul: „Măinile mele sunt îndrăgostite/vai, gura mea iubește/și, iată m-am trezit/că lucrurile sunt atât de aproape de mine/încât abia pot merge printre ele/fără să mă rănesc.” Versurile de un lirism mai pur și mai rafinat, muzicale și imprevizibile se înfășoară „într-un imagism de esență preraphaelită”. (Eugen Simion)

Sentimentele sunt zeițe ale aerului și îndrăgostitul le caută „cu pânzele sufletului umflate de dor”. Iubirea e boală a trupului care se trăiește cu mâinile, cu sărutul ori suprinzătoare și violentă ca o „leoaică tânără”, e „întâmplare a ființei”, armonie a contrariilor: „două culori ce nu s-au văzut niciodată/una foarte de sus... alta foarte de jos”, complementaritate a fluviului cu „delta fierbinte”, dar și melancolie pe când „ploua infernal” și „prin cerul ferestrei, oval,/norii curgeau în luna lui Marte”. Prin și pentru iubire poetul trăiește plenar sub imperiul lui „sunt”: „orele sunt pline, lucrurile sunt prietenoase, secundele zboară prin aer, lăsând urme luminoase, cuvintele sunt mingi de aer care umplu spațiul vid între îndrăgostiți”. (Eugen Simion)

Iubirea este zbor și cerul liricii stănesciene se umple de păsări. Chiar și oamenii sunt păsări „nemaîntâlните/cu aripile crescute înăuntru/care bat, plutind, planând,/într-un aer mai curat – care e gândul!”, cosmosul se umple de obiecte transparente, delfinii cu „trupul lucios” izbesc „cu coada aerul lichid”.

Titlul volumului *Dreptul la timp* anunță o schimbare de tonalitate și impune o altă temă: timpul ca o coordonată imprecisă, volatilă. Valorificând imaginea lui „Enkidu”, prietenul pentru care legendarul rege Ghilgameș coboară în infern, poetul vorbește despre timp ca despre acea noncreație care creează, dar și distruge, care ne „soarbe până la genunchi”. Motivului morții și al limitării i se substituie apoi „cântecul”, creația ca jertfă de sine: „din nimic fac dansuri/și cântece, împruținându-mă și smulgându-mi/bătaia tâmpelor, ca să fac din ea coroane de mirt”. Lirismul depășește deci exuberanța juvenilă, se interiorizează, vehiculează concepte. Coborâtă din alt mit, Galatea este opera, dar și femeia incoruptibilă. Creatorul răstoarnă mitul și cere să fie la rândul său născut de ea, pe care o cunoaște atât de intim, până la contopire: „Îți știi toate timpurile, toate mișcările, toate parfumurile/și umbra ta, și tăcerile tale...”

Volumul *11 elegii* îi asigură lui Nichita Stănescu locul de frunte în ierarhia valorilor poetice românești, prin aceste definiții filosofico-lirice ale unor concepte fundamentale ale existenței poetice: principul fundamental, esența tuturor lucrurilor care „începe cu sine și sfârșește cu sine”, popularea universului cu zei care se nasc atunci când se produce o ruptură în coerența materiei, oroarea de vid, dorința de a surprinde acel Altceva, acel Altunde, comicul ca supapă a tragicului, nașterea unei noi țări, Hiperboreea, locuită de ideile pure și uriașe, o peșteră platoniciană la care au acces poezii...

În cea de-a zecea elegie se dezvăluie, programatic, cauza „suferinței” poetului: imposibilitatea de a materializa imaterialul: „*Dar eu sunt bolnav. Sunt bolnav/de ceva între auz și vedere/de un fel de ochi, de un fel de ureche/neinventată de ere.*” Suferința este și crez poetic, acela înalt și îndrăzneț de a atinge neauzul, nevăzul, nemirosul, negustatul, nepipăitul...

Ideile din acest volum de referință vor fi reluate și în *Obiecte cosmice* sau *Oul și Sfera*. Tema „*cuvântului și a necuvântului*” este susținută de obsesia mitului creației. Totul se reorganizează în ordinea dictată de sunet „*pe zigzaguri de lumină și de tunet*”.

În *Laus Ptolemaei*, cele două modalități de cunoaștere, matematica și poezia, tind a fi reduse la limbajul unic, inițial și inițiativ.

O nouă cosmogonie, un cerc închis cu legi care se întorc împotriva cuvintelor și a poetului apare în volumul *Necuvintele*: „*Orice cuvânt e un sfârșit/... este un strigăt de moarte*”. Este o stare de criză dată de lupta sinelui cu sine: „*Numai numelui meu nu-i spun „tu”/în rest însuși sufletul meu/este „tu”/tu, suflete*”.

O altă temă a volumului este tentativa de a lua în stăpânire universul dinafară ca reacție împotriva eșecului de a pune ordine în universul dinăuntru. Legătura cu „afară”, cu lucrurile care îl compun, se face prin intermediul privirii, al ochiului care străpunge și sub a cărui rază cosmosul devine transparent, se decantează și capătă noi valențe. Se conturează un proces alambicat și complex în care ochiul percepe lucrurile, le prelucrează, țese o imagine, pe care o transmite în interior, unde este preluată de „*ochiul cel mai adânc*”, cel ascuns, al spiritului poetic care naște apoi spre „*afară*” cuvinte sau... necuvinte.

Întoarcerea la „*dulcele stil clasic*”, în 1970, pare un joc pe care poetul, stăpân pe arta sa, și-l permite. Rafinarea expresiei pare un scop în sine. Creatorul se preface a se juca cu niște jucării vechi de când... poezii: univers, destin, iubire, moarte, timp, singurătate, existență...

II. TEMA ȘI VIZIUNEA DESPRE LUME ÎN POEZIA *FRUNZĂ VERDE DE ALBASTRU*

Frunză verde de albastru este una dintre numeroasele arte poetice stănesciene, în care, în manieră neomodernă, poezia se întoarce către sine, căutând noutatea expresiei, în încercarea de a se autodefini. Textul surprinde astfel procesul creator, felul în care artistul din epoca acelui reviriment artistic de după 1960 încearcă să readucă poezia în fâgașul său firesc, liric, ca expresie metaforică a trăirilor profunde ale ființei. În acest sens, opera în discuție este o confesiune lirică în care se regăsesc mărcile lexico-gramaticale ale subiectivității: verbe la persoana I: „*am zis*”, „*am vrut*”, „*aud*” și forme pronominale la persoana I: „*mă (doare), mă (țin)*” etc.

Supratema concepției despre misiunea artistului și a artei se împletește cu tema timpului: „*și secundă-am zis de oră*”, a iubirii: „*și ținut de gât cu mine/tot în dragoste de tine*” și cu inspirația din folclor, care valorifică: leitmotivul specific doinei populare:

„frunză (foaie) verde”, interjecția „mări”, cifrele magice: „și de șase-am zis la sorti”, „de la unu pân la șapte/de la șapte pân la zece”, motivul calului măiastru, formula de final a basmului: „de-a-ncălecăre pe-o șa”, dar și metrica textului popular: structura astrofică, ritmul trohaic, măsura scurtă, egală, de 8 silabe și rima împerecheată.

La nivel compozițional, se remarcă, în primul rând, relația de simetrie între incipit și final, surprinsă în refrenul: „Și-am zis verde de albastru/mă doare un cal măiastru... pe o șa de cal măiastru/foaie verde de albastru”. Tot prin intermediul refrenului se realizează fragmentarea textului în 5 secvențe poetice.

La nivelul conținutului, poezia se concentrează în jurul a două laitmotive: cel al frunzei verzi și cel al cuvântului. Titlul conține primul laitmotiv, preluat din folclor, dar îmbogățit în manieră neomodernă cu expresia metaforică inedită „de albastru”, care sugerează faptul că literatura populară este doar un pretext liric care urmează a fi transfigurat „la modul lirei”, într-o expresie transcendentă a magiei cuvântului.

Cuvântul, al doilea laitmotiv definitoriu, a cărui prezență se face simțită încă din primul vers „Și-am zis” are aici mai multe valențe expresive. Este în primul rând Logosul, cuvântul divin creator de lume, conform mitului biblic: „Și a zis Dumnezeu să se facă...” În mod similar poetul este un Demiurg, este cel investit cu atributele creației, capabil să realizeze o nouă cosmogonie, în ordinea dictată de sunet și culoare. El „zice...” și lumea se configurează din nou, și din nou, cu fiecare poezie, cu fiecare tresărire de gând avântat. Este aici un nou univers, născut din armonia contrariilor: „minciună de adevăr”, „hoț de om întreg”, „zăpadă de noroi”, „dulceață ca să sudui”, „uscata la jilavă”, dar și „un monde à l'envers”: „tot le-am potrivit pe dos”, configurată în acorduri de muzică a sferelor: „pe un fluieraș de os” după „chipul și asemănarea” artistului: „din osul de la picior... și din osul de la mână... din osul de la arcadă... peste două oase mari/ unde stau ochii polari.” Noua Evă, poezia, se naște și ea din coasta poetului, din „vertebra” sa cu iz de stele, ca prelungire a acelui axis mundi, coloana vertebrală a noii lumi.

O altă ipostază a cuvântului este cea magică, valorificată în descântece: „și că-i boală ce-i deochi”. Boala de care suferă acest poet, pe care „îl doare un cal măiastru” este nostalgia paradisului pierdut, a absolutului, a inefabilului care nu se lasă prins în cuvinte. De aceea, în ultimă instanță, el va inventa „necuvintele” acel cântec mai încăpător pentru a exprima transcendentul. Și dacă carnea și sufletul său sunt cuprinse de „boală” cuvintele devin descântec, incantație, prin care, numind fiecare element al universului cunoscut dar și necunoscut: „pară, măr, os, schelet, ochi, lună, curcubeu, auroră etc” poetul speră, asemenea vechilor descântători, că va atinge partea în care se ascunde boala și o va vindeca. Încearcă chiar să păcălească boala, metamorfozându-se: „cu capul la cingătoare/cu călcâiul la spinare/și cu ochiul în potcoave”, în așa fel încât să nu-l mai cunoască. Totuși nu reușește, deoarece lui i-a căzut „o viață dublă” și „o umbră lungă”, adică este alesul, diferit de indivizii de serie, cel însemnat de soartă cu numărul de aur: „că mi-a fost

crescut pe umăr/de din doi în doi un număr", cu marca omului superior: „și din șase-n șase-un om". Este cel care „vede” culoarea „ce nu se știe” și „aude” sunetul „sus/care nu a fost adus/în timpan de oameni vii”, deoarece are un organ neprotejat de oase și mușchi, acel „un fel de ochi, un fel de ureche, neinventată de ere”, organul privilegiu dar și blestem, creator de poezie.

Text neomodern prin tematică: încercarea de autodefinire a poetului și a artei sale, prin valorificarea motivelor folclorice și a miturilor: cel al genezei biblice a lumii prin cuvânt, prin utilizarea tehnicii ingambamentului (majoritatea versurilor nu încep cu majusculă) ca modalitate de frazare semantică, dar și prin muzicalitatea versurilor, dată de prezența refrenului, a ritmului, a rimei și a imaginilor auditive: „am zis...”, *Frunză verde de albastru* este una dintre cele mai cunoscute arte poetice stănesciene, în care poetul ale cărui aripi cresc înăuntru, zboară prin acel aer mai pur „care este gândul”.

Termenul de postmodernism a fost utilizat la început sporadic și întâmplător de Federico de Onís în antologia sa poetică din 1934 sau de Randall Jarrell în 1946.

O primă utilizare remarcabilă a termenului, chiar dacă nu în sensul de astăzi, îi aparține lui Arnold Toynbee în lucrarea *Studiul istoriei*. Pentru el postmodernism înseamnă „iraționalitate, anarhie și o nedeterminare amenințătoare”.

Orice accepție ar fi dată termenului, prefixul *post-* se referă la ideea de modernism, fie prin ruptură, fie prin continuitate.

Pentru Umberto Eco și John Barth prefixul sugerează continuitate în raport cu modernismul, reprezentând întoarcerea către formele istoricizante, recuperarea trecutului, dar o continuitate văzută la modul parodic, ironic sau metatextual. Pentru cei doi teoreticieni ai literaturii modernizarea este o „sincronie stilistică, un muzeu imaginar” în care, după expresia românului Alexandru Philippide: „epoci varii, și vechi și noi sunt date deodată toate”. În plus, în opinia lor, sfârșitul istoriei nu echivalează cu o apocalipsă, ci cu un carnaval exuberant, care neliniștește.

Robert Scholes interpretează postmodernismul tot în sensul unei continuități, dar nu cu modernismul, ci cu vechii artiști. El afirmă că lui Borges, Nabokov sau Barth le este comună ideea că fabulația postmodernă trebuie să răstoarne raportul tradițional dintre text și referent (realitatea), în care primul este „o fantomă, o reflectare, o realitate secundă” a celui de-al doilea. De aici rezultă dispariția rupturii dintre text și lume și vindecarea „sfâșierilor dihotomice ale ființei” în modernitate.

Locul în care se produce despărțirea între modernism și postmodernism este identificat de Ihab Hassan cu „tăcerea” (vezi lucrarea *Literatura tăcerii*). Dacă modernismul sfârșește în tăcere, în idealul mallarmean al paginii albe și în ideea morții artei odată cu omul însuși, dacă curentele de avangardă produc un „zgomot alb”, un vacarm cacofonic care, prin anularea reciprocă a vocilor, se reduce la tăcerea semantică, postmodernismul pornește de la evidența tăcerii. Liniștea și moartea sunt pentru primii un scandal, iar pentru artistul postmodern marea lui șansă.

Prin urmare, postmodernismul „construiește pe ruinele fumegânde ale modernismelor antebelice” (Mircea Cărtărescu) o lume în care principala misiune a artei este de a delecta și scopul vieții este plăcerea, o lume ludică, dezordonată și lipsită de iluzii, în care valoarea se concentrează și se destramă asemenea fumului, în care gustul fluctuează liber, imprevizibil.

Postmodernismul caută tăcerea în hazard, în indeterminare, în aleatoriu și în haos: „Eclectic, versatil, difuz, androgin, lipsit de agresivitate, postmodernismul tinde să părăsească locurile înalte ale culturii, să se asocieze cu cultura de masă, cu kitsch-ul, paraliteratura, design-ul, să devină ambiental.” (Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*)

În opinia criticului și teoreticianului literaturii Mircea Cărtărescu, postmodernismul mai are următoarele trăsături:

- un „eclectism rafinat”, ca trăsătură fundamentală;
- o nouă narativitate, una fragmentară, imprecisă, ambiguă, în care naratorul revine în scenă, dar la modul ironic și parodic;
- autoreferențialitatea textului, care devine metaficțiune;
- palinodia, figură de stil care constă în retractarea, luarea înapoi a sensului pe măsură ce se formează;
- discontinuitatea față de umanismul raționalist;
- abandonarea elitismului și a „calmului valorilor”;
- neîncrederea în „realitatea existenței”.

În lucrarea *Pluralism în perspectivă postmodernă*, Ihab Hassan descrie 11 aspecte ale postmodernismului pe care Mircea Cărtărescu le interpretează:

Indeterminarea. Sursa indeterminării operei de artă postmodernă este transformarea ei prin reproducerea în obiect de consum comun.

Fragmentarea. Orice discurs posibil astăzi este, prin forța lucrurilor, un fragment alcătuit din fragmente. De aceea apare discontinuitatea textului literar: „Unitatea cărții se dezmembrează pentru a face loc independenței paginii, pagina se dezmembrează pentru a face loc independenței propoziției, propoziția se dezmembrează pentru a face loc independenței cuvântului.” (Paul Bourget)

Decanonizarea. Orice tip de gândire dominant este supus decanonizării tocmai pentru că este dominant și, prin urmare, potențial opresiv.

Lipsa-de-sine, lipsa-de-adâncime. Creațiile literare nu mai sunt manifestări ale eului ci sunt fie lipsite-de-sine, fie proliferări ale unor foste euri. În ambele cazuri apar opere fără adâncime, fără acea stratificare ce poate fi forată în căutarea unui sens original, întrevăzut îndărătul metaforelor, al simbolurilor.

Nereprezentabilitatea. Pentru postmoderni referentul nu mai există. Textele pot fi complet nereferențiale, fals referențiale (referentul nu este realitatea, ci o invenție sofisticată) ori autoreferențiale (textul se răsfrânge asupra lui însuși).

Ironia. Postmodernismul recuperează trecutul, dar nu prin candoare, ci prin ironie, folosind strategii ludice, nu creează, ci mimează, ia în derâdere, fantazează. El este ca un personaj picaresc, în continuă schimbare a mediului și a perspectivelor, incapabil să întemeieze, dar trăind cu frenezie situații efemere, construindu-și lumi fragile. „Trăiește” cu intensitate un tip special de ironie, „ironia suspensivă”. Lumea și opera, odată ostile, se întrepătrund, iar ironia, cândva o armă ideologică, devine principiu constructiv.

Hibridizarea. Postmodernismul reprezintă o disponibilitate formală fără frontierele date de specii sau de dihotomia culturi înalte/joase, o lume în care cuvântul de ordine este impuritatea.

Carnavalizarea. Înseamnă pasiunea pentru polifonie stilistică și narativă, pentru formări și deformări perpetue ale limbajului, pentru oralitatea rafinată, tendința către eroi-comic, burlesc și alegorii complicate.

Performanța (participarea). Textul postmodern este construit în așa fel încât să poată fi manipulat și după ce pare terminat, prin scrieri și rescrieri ulterioare, deformări și dezagregare. El este interactiv, cere participarea directă și intensă a receptorului la elaborarea lui. De aici și celelalte forme de artă participativă: happening-ul, arta ambientală, body-art, arta pe computer. Scopul final nu mai este redarea vieții prin artă, ci estetizarea completă a existenței.

Constructivismul. Reprezintă pierderea tot mai accentuată a sentimentului realității, al timpului, al istoriei. Lumea devine ficțiune și relația referențială dintre lume și opera de artă încetează. Sunt construite lumi iluzorii care devin proprii lor referenți. Multe romane postmoderne pot părea la prima vedere istorice, dar se observă ulterior cum istoria este torsionată, alterată, corectată.

Imanența. Este definită ca o capacitate a minții de a se generaliza prin simboluri. Lumea se dizolvă în limbaj și limbajul în lume, iar hibridul ce se naște își este suficient sieși, obsedat fiind de sine.

Primii scriitori care s-au numit „postmoderniști” au fost cei din „școala americană”: Thomas Pynchon, John Barth, Joseph Heller, William Gass sau Robert Coover. Sursa lor de inspirație se află în modernismul târziu al lui Joyce, Nabokov, Faulkner.

Școala engleză este reprezentată de: Samuel Beckett, John Fowles, Anthony Burgess.

Din **școala franceză** fac parte Robert Pinget și Jean Ricardou, din cea **italiană** Italo Calvino și Umberto Eco. **Sud-americanii** sunt reprezentați de Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes ori Ernesto Sábato.

Se mai remarcă **cehul** Milan Kundera, **ungurul** Peter Esterhazy și **polonezul** Witold Gombrowicz.

În literatura română postmodernismul este reprezentat în primul rând de generația '80.

Primele reacții împotriva poeziei moderniste „oficiale” (interbelice) apar din partea „**grupului oniric**” format din Leonid Dimov, Emil Brumaru, Vintilă Ivănceanu și Dumitru Țepeneag. Lor li se alătură mai vechea „**Școală de la Târgoviște**” a prozatorilor Radu Petrescu, Costache Olăreanu, Mircea Horia Simionescu, „**Cenaclul de luni**” al lui Nicolae Manolescu și cenaclul de proză „**Junimea**” al lui Ovid S. Crohmălniceanu.

Ulterior apare generația lui Mircea Cărtărescu, Ioan Groșan, Ștefan Agopian, Florin Iaru, Traian Coșovei, Alexandru Mușina, Gheorghe Crăciun și Mihai Vișniec.

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

- Dictionarul scriitorilor români*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1995
- Bârlea, Ovidiu, *Folclorul românesc*, vol. I, II, Editura Minerva, București, 1981, 1983
- Călinescu, George, *Estetica basmului*, Editura pentru Literatură, București, 1965
- Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1988
- Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, Editura Univers, București, 1995
- Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 1999
- Cioculescu, Șerban; Streinu, Vladimir; Vianu, Tudor, *Istoria literaturii române moderne*, Editura Eminescu, București, 1985
- Crohmălniceanu, Ovid S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, II, Editura Minerva, București, 1974
- Ibrăileanu, Garabet, *Scriitori români și străini*, Editura pentru Literatură, București, 1968
- Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I, II, III, Editura Minerva, București, 1981
- Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe*, Editura Gramar, 2007
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008
- Munteanu, George, *Istoria literaturii române. Epoca marilor clasici*, vol. I, Editura Porto Franco, Galați, 1994
- Papadima, Ovidiu, *Literatura populară românească*, Editura pentru Literatură, București, 1968
- Petrescu, Camil, *Teze și antiteze*, Editura Minerva, București, 1972
- Pop, Mihai; Ruxăndoiu, Pavel, *Folclor literar românesc*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1991

EXAMENUL NAȚIONAL DE BACALAUREAT

Programa de examen pentru disciplina limba și literatura română

Filiera teoretică – profil umanist

Filiera vocațională – profil pedagogic

I. STATUTUL DISCIPLINEI

Limba și literatura română are un statut important în structura examenului de bacalaureat, prin ponderea sa reflectată în prezența celor două forme obligatorii de evaluare a performanțelor: în competențele lingvistice de comunicare orală în limba română și în competențele generale și specifice formate pe durata învățământului secundar superior, liceal (proba scrisă), probă comună pentru toate filierele, profilurile și specializările.

Curriculumul liceal, care stabilește principiul studierii limbii și literaturii române din perspectivă comunicativ-funcțională, pune accent pe latura formativă a învățării, fiind centrat pe achiziționarea de competențe, fapt care a determinat precizarea, în programa de bacalaureat, a competențelor de evaluat și a conținuturilor din domeniile: A. literatura română, B. limbă și comunicare.

Proba scrisă vizează competențele de receptare și de producere a mesajelor scrise (inclusiv a unor mesaje care transpun în scris strategii și reguli de exprimare orală) și conținuturi asociate acestora, în conformitate cu programa școlară pentru disciplina limba și literatura română: filiera teoretică – profil uman, filiera vocațională – profil pedagogic. Structura subiectelor permite rezolvarea acestora în 3 ore și este în conformitate cu prezenta programă de examen.

Evaluarea competențelor lingvistice de comunicare orală în limba română se aplică în receptarea mesajelor orale și scrise și în producerea unor tipuri de discurs (descriptiv, informativ, narativ, argumentativ) exersate în cadrul învățământului liceal. Subiectele cuprind texte literare și nonliterare, la prima vedere, precum și itemii corespunzători evaluării competențelor specifice și a conținuturilor asociate din prezenta programă. Subiectele vor avea un grad de complexitate care să permită tratarea integrală a acestora în maximum 10-15 minute.

II. COMPETENȚE DE EVALUAT

Prin susținerea examenului de bacalaureat la această disciplină, elevul va trebui să facă dovada următoarelor competențe dobândite în ciclul inferior și în cel superior de liceu (clasele a IX-a – a XII-a), corelate cu anumite conținuturi parcurse în cele două cicluri liceale:

1. Utilizarea corectă și adecvată a limbii române în diferite situații de comunicare

Competențe specifice	Conținuturi asociate
1.1. Utilizarea adecvată a strategiilor și a regulilor de exprimare orală în monolog și în dialog, în vederea realizării unei comunicări corecte, eficiente și personalizate, adaptate unor situații de comunicare diverse	– reguli ale monologului (contactul vizual cu auditoriul; raportarea la reacțiile auditoriului și în condiții de examinare), tehnici de construire a monologului; tipuri de monolog: povestire/relatare orală, descriere orală, monolog informativ, monolog argumentativ, exprimarea orală a reacțiilor și a opiniilor privind texte literare și nonliterare, filme artistice și documentare, spectacole de teatru, expoziții de pictură etc.; adecvarea la situația de comunicare (auditoriu, context) și la scopul comunicării (informare, argumentare/persuasiune etc.); – reguli și tehnici de construire a dialogului (atenția acordată partenerului, preluarea/redarea cuvântului la momentul oportun, dozarea participării la dialog etc.); tipuri: conversația, discuția argumentativă, interviul (interviul publicistic, interviul de angajare); adecvarea la situația de comunicare (partener, context etc.) și la scopul comunicării (informare, argumentare/persuasiune etc.); argumentare și contraargumentare în dialog; – stilurile funcționale adecvate situației de comunicare; – rolul elementelor verbale, paraverbale și nonverbale în comunicarea orală: privire, gestică, mimică, spațiul dintre persoanele care comunică, tonalitate, ritmul vorbirii etc.
1.2. Utilizarea adecvată a tehnicilor de redactare și a formelor exprimării scrise compatibile cu situația de comunicare în elaborarea unor texte diverse	– reguli generale în redactare (structurarea textului, adecvarea la cerința de redactare, adecvare stilistică, așezare în pagină, lizibilitate); – relatarea unei experiențe personale, descriere, povestire, argumentare, știri, anunțuri publicitare, corespondență privată și oficială; cerere, proces-verbal, curriculum vitae, scrisoare de intenție, scrisoarea în format electronic (e-mail); – exprimarea reacțiilor și a opiniilor față de texte literare (studiate sau la prima vedere) și nonliterare, argumentare, rezumat, caracterizare de personaj, analiză, comentariu, sinteză, paralelă, eseu structurat, eseu liber/nestructurat; – normele citării; – normele limbii literare la nivelurile: ortografic și de punctuație, morfosintactic, lexico-semantic, stilistico-textual.

1.3. Identificarea particularităților și a funcțiilor stilistice ale limbii în receptarea diferitelor tipuri de mesaje/texte	– limbaj standard, limbaj literar, limbaj colocvial, limbaj popular, limbaj regional, limbaj arhaic; argou, jargon; – expresivitatea în limbajul comun și în limbajul poetic.
1.4. Receptarea adecvată a sensului/sensurilor unui mesaj transmis prin diferite tipuri de texte orale sau scrise	– texte literare (proză, poezie, dramaturgie); texte nonliterare, memorialistice, epistolare, jurnalistice, juridic-administrative, științifice, argumentative, mesaje din domeniul audio-vizualului; – sens denotativ și sensuri conotative; – calitățile generale și particulare ale stilului: claritate, proprietate, concizie, precizie, puritate, corectitudine, variație stilistică, simetrie, naturalețe, cursivitate, eufonie; – elemente care înlesnesc sau perturbă receptarea: canalul, codul, contextul; ficțiune, imaginație, invenție; realitate, adevăr; – scopul comunicării: informare, delectare, divertisment etc.; – reacțiile receptorului: cititor, ascultător;
1.5. Utilizarea adecvată a achizițiilor lingvistice în producerea și în receptarea diverselor texte orale și scrise, cu explicarea rolului acestora în construirea mesajului	– componentele și funcțiile actului de comunicare; – niveluri ale receptării și producerii textelor orale și scrise: fonetic, ortografic și de punctuație, morfosintactic, lexico-semantic, stilistico-textual, nonverbal și paraverbal; – normele limbii literare la toate nivelurile: fonetic, ortoepic, ortografic și de punctuație, morfosintactic, lexico-semantic, stilistico-textual; – tipuri textuale și structura acestora: narativ, descriptiv, informativ, argumentativ; – discursul politic, discursul publicistic; – rolul verbelor în narațiune; rolul adjectivelor în descriere; – rolul formulelor de adresare, de inițiere, de menținere și de închidere a contactului verbal în monolog și în dialog.

2. Utilizarea adecvată a strategiilor de comprehensiune și de interpretare, a modalităților de analiză tematică, structurală și stilistică în receptarea textelor literare și nonliterare

Competențe specifice	Conținuturi asociate
2.1. Identificarea temei și a modului de reflectare a acesteia în textele studiate sau în texte la prima vedere	– temă, motiv/motive identificat(e) în texte, viziune despre lume; – genuri literare: epic, liric, dramatic; – modul de reflectare a unei idei sau a unei teme în mai multe opere literare, aparținând unor genuri sau epoci diferite.
2.2. Identificarea și analiza principalelor componente de structură, de compoziție și de limbaj specifice textului narativ	– particularități ale construcției subiectului în textele narative; – particularități ale compoziției în textele narative: incipit, final, episoade/secvențe narative, tehnici narative; – instanțele comunicării în textul narativ; – construcția personajelor; modalități de caracterizare a personajului; tipuri de personaje; – tipuri de perspectivă narativă; – specii epice: basm cult, nuvelă, roman; – registre stilistice, limbajul personajelor, limbajul naratorului; – stilul direct, stilul indirect, stilul indirect liber.
2.3. Identificarea și analiza principalelor componente de structură și de limbaj specifice textului dramatic	– particularități ale construcției subiectului în textul dramatic; – particularități ale compoziției textului dramatic; – modalități de caracterizare a personajelor; – registre stilistice, limbajul personajelor, notațiile autorului; – specii dramatice: comedia, drama; – un text dramatic postbelic; – creație dramatică și spectacol; – cronica de spectacol.
2.4. Identificarea și analiza elementelor de compoziție și de limbaj în textul poetic	– titlu, incipit, relații de opoziție și de simetrie, elemente de recurență: motiv poetic, leitmotiv, simbol central, idee poetică; – sugestie și ambiguitate; – imaginar poetic, figuri semantice (tropi); elemente de prozodie; – poezie epică, poezie lirică; – instanțele comunicării în textul poetic.
2.5. Compararea unor viziuni despre lume, despre condiția umană sau despre artă reflectate în texte literare, nonliterare sau în alte arte	– viziune despre lume, teme și motive, concepții despre artă, sensuri multiple ale textelor literare; – limbajul literaturii, limbajul cinematografic, limbajul picturii; limbajul muzicii (pentru proba orală).

2.6. Interpretarea textelor studiate sau la prima vedere prin prisma propriilor valori și a propriei experiențe de lectură	– lectură critică: elevii evaluează ceea ce au citit; lectură creativă: elevii extrapolează, caută interpretări personale, prin raportări la propria sensibilitate, experiență de viață și de lectură.
--	--

3. Punerea în context a textelor studiate prin raportare la epocă sau la curente culturale/literare

Competențe specifice	Conținuturi asociate
3.1. Identificarea și explicarea relațiilor dintre operele literare și contextul cultural în care au apărut acestea	– trăsături ale curentelor culturale/literare reflectate în textele literare studiate sau în texte la prima vedere.
3.2. Construirea unei viziuni de ansamblu asupra fenomenului cultural românesc, prin integrarea și relaționarea cunoștințelor asimilate	– fundamente ale culturii române (originile și evoluția limbii române); – perioada veche (formarea conștiinței istorice); – curente culturale/literare în secolele XVII-XVIII: umanismul și iluminismul; – perioada modernă: a. secolul al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea (perioada pașoptistă; România, între Occident și Orient; criticismul junimist); b. curente culturale/literare în secolul al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea (romantismul, realismul, simbolismul, prelungiri ale romantismului și clasicismului); c. perioada interbelică (orientări tematice în romanul interbelic, tipuri de roman: psihologic și al experienței; poezia interbelică, diversitate tematică, stilistică și de viziune; curente culturale/literare în perioada interbelică: modernism, tradiționalism; orientări avangardiste, identitate culturală în context european); d. perioada postbelică (tipuri de roman în perioada postbelică, un roman scris între 1960-1980, un roman scris după 1980; poezia în perioada postbelică; teatrul în perioada postbelică; curente culturale/literare: postmodernismul); – curente culturale/literare românești în context european.

4. Argumentarea în scris și oral a unor opinii în diverse situații de comunicare

Competențe specifice	Conținuturi asociate
4.1. Identificarea structurilor argumentative în texte literare și nonliterare studiate sau la prima vedere	– construcția textului argumentativ; rolul conectorilor în argumentare, structuri și tehnici argumentative în texte literare și nonliterare, scrise sau orale; – logica și coerența mesajului argumentativ.
4.2. Argumentarea unui punct de vedere față de o problemă pusă în discuție	– verbe evaluative, adverbe de mod/predicative ca mărci ale subiectivității evaluative, cuvinte cu rol argumentativ, structuri sintactice în argumentare; – construcția discursului argumentativ: structuri specifice, conectori, tehnici argumentative, eseul argumentativ.
4.3. Compararea și evaluarea unor argumente diferite, pentru formularea unor judecăți proprii	– textul critic (recenzia, cronica literară, eseul, studiul critic); – în raport cu textul discutat; – interpretări și judecăți de valoare exprimate în critica și în istoria literară; – eseul structurat, eseul liber.

III. PRECIZĂRI PRIVIND CONȚINUTURILE PROGRAMEI

a. LITERATURĂ

Autori canonici: Mihai Eminescu, Ion Creangă, I.L. Caragiale, Titu Maiorescu, Ioan Slavici, G. Bacovia, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Ion Barbu, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, G. Călinescu, E. Lovinescu, Marin Preda, Nichita Stănescu, Marin Sorescu.

Notă!

Conform programei școlare în vigoare, examenul de bacalaureat nu implică studiul monografic al scriitorilor canonici, ci studierea a cel puțin unui text din opera acestora. Textele literare la prima vedere pot aparține atât autorilor canonici, cât și altor autori.

Pentru proba scrisă, elevii trebuie să studieze în mod aprofundat cel puțin numărul minim de texte prevăzute în programa școlară, despre care să poată redacta un eseu structurat, un eseu liber sau un eseu argumentativ, în care să aplice conceptele de istorie și teorie literară (perioade, curente literare/culturale, elemente de analiză tematică, structurală și stilistică) menționate în prezenta programă.

Tematica studiilor de caz și a dezbaterilor din programele școlare, regăsită în programa de examen, poate fi valorificată în cadrul probelor orale și scrise, prin solicitarea argumentării unor opinii sau judecăți de valoare pe marginea acestora.

b. LIMBĂ ȘI COMUNICARE

Conținuturile de mai jos vizează:

- aplicarea, în diverse situații de comunicare, a normelor ortografice, ortoepice, de punctuație, morfosintactice și folosirea adecvată a unităților lexico-semantice;
- aplicarea cunoștințelor de limbă, inclusiv a celor dobândite în ciclul gimnazial, în exprimarea corectă și în receptarea textelor studiate sau la prima vedere.

Niveluri de constituire a mesajului

Nivelul fonetic

- pronunții corecte/incorecte ale neologismelor; hiat, diftong, triftong; accentul;
- cacofonia; hipercorectitudinea;
- pronunțare/lectura nuanțată a enunțurilor (ton, pauză, intonație).

Nivelul lexico-semantic

- variante lexicale; câmpuri semantice;
- erori semantice: pleonasmul, tautologia, confuzia paronimică;
- derivate și compuse (prefixe, sufixe, prefixoide, sufixoide), schimbarea categoriei gramaticale;
- relații semantice (polisemie; sinonimie, antonimie, omonimie);
- sensul corect al cuvintelor (în special al neologismelor);
- unități frazeologice (locuțiuni și expresii);
- câmpuri semantice și rolul acestora în interpretarea mesajelor scrise și orale;
- sensul cuvintelor în context; sens denotativ și sens conotativ.

Nivelul morfosintactic

- forme flexionare ale părților de vorbire (pluralul substantivelor, articularea substantivelor, forme cazuale; forme flexionare ale verbului, adjective fără grade de comparație, numerale etc.); valori expresive ale părților de vorbire; mijloace lingvistice de realizare a subiectivității vorbitorului;
- elemente de acord gramatical (între predicat și subiect – acordul logic, acordul prin atracție; acordul atributului cu partea de vorbire determinată);
- elemente de relație (prepoziții, conjuncții, pronume/adjective pronominale relative, adverbe relative);

Nivelul ortografic și de punctuație

- norme ortografice și de punctuație în constituirea mesajului scris (scrierea corectă a cuvintelor, scrierea cu majusculă, despărțirea cuvintelor în silabe, folosirea corectă a semnelor de ortografie și de punctuație);
- rolul semnelor ortografice și de punctuație în înțelegerea mesajelor scrise.

Nivelul stilistico-textual

- registre stilistice (standard, colocvial, specializat etc.) adecvate situației de comunicare;
- coerență și coeziune în exprimarea orală și scrisă;
- tipuri de texte și structura acestora: narativ, descriptiv, informativ, argumentativ;
- stiluri funcționale adecvate situației de comunicare;
- limbaj standard, limbaj literar, limbaj colocvial, limbaj popular, limbaj regional, limbaj arhaic; argou, jargon;
- stil direct, stil indirect, stil indirect liber;
- rolul figurilor de stil și al procedeelor artistice în constituirea sensului;
- rolul elementelor arhaice și regionale în receptarea mesajelor.

Notă!

Programa de examen este realizată în conformitate cu prevederile programelor școlare în vigoare. Subiectele pentru examenul de bacalaureat 2014 se elaborează în baza prevederilor prezentei programe.

Conform Adreselor M.Ed.C. nr. 48.871/23 noiembrie 2005 și nr. 31.641/3 mai 2006, începând cu anul școlar 2006-2007, „respectarea normelor prevăzute în ediția a II-a a *Dictionarului ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române* (DOOM²) este obligatorie [...] la examenele de bacalaureat, în cadrul cărora elevii vor face dovada cunoașterii acestora, fiind evaluați ca atare”.

Filiera teoretică – profil real

Filiera tehnologică – toate profilurile și specializările

Filiera vocațională – toate profilurile și specializările (cu excepția profilului pedagogic)

I. STATUTUL DISCIPLINEI

Limba și literatura română are un statut important în structura examenului de bacalaureat, prin ponderea sa reflectată în prezența celor două forme obligatorii de evaluare a performanțelor: în competențele lingvistice de comunicare orală în limba română și în competențele generale și specifice formate pe durata învățământului secundar superior, liceal (proba scrisă), probă comună pentru toate filierele, profilurile și specializările.

Curriculumul liceal, care stabilește principiul studierii limbii și literaturii române din perspectivă comunicativ-funcțională, pune accent pe latura formativă a învățării, fiind centrat pe achiziționarea de competențe, fapt care a determinat precizarea, în programa de bacalaureat, a competențelor de evaluat și a conținuturilor din domeniile: A. literatura română, B. limbă și comunicare.

Proba scrisă vizează competențele de receptare și de producere a mesajelor scrise (inclusiv a unor mesaje care transpun în scris strategii și reguli de exprimare orală) și conținuturi asociate acestora, în conformitate cu programa școlară pentru disciplina limba și literatura română: filiera teoretică – profil real, filiera tehnologică – toate profilurile și specializările, filiera vocațională – toate profilurile și specializările (cu excepția profilului pedagogic). Structura subiectelor permite rezolvarea acestora în 3 ore și este în conformitate cu prezenta programă de examen.

Evaluarea competențelor lingvistice de comunicare orală în limba română se aplică în receptarea mesajelor orale și scrise și în producerea unor tipuri de discurs (descriptiv, informativ, narativ, argumentativ) exersate în cadrul învățământului liceal. Subiectele cuprind texte literare și nonliterare, la prima vedere, precum și itemii corespunzători evaluării competențelor specifice și a conținuturilor asociate din prezenta programă. Subiectele vor avea un grad de complexitate care să permită tratarea integrală a acestora în maximum 10-15 minute.

II. COMPETENȚE DE EVALUAT

Prin susținerea examenului de bacalaureat la această disciplină, elevul va trebui să facă dovada următoarelor competențe dobândite în ciclul inferior și în cel superior de liceu (clasele a IX-a – a XII-a), corelate cu anumite conținuturi parcurse în cele două cicluri liceale:

1. Utilizarea corectă și adecvată a limbii române în diferite situații de comunicare

Competențe specifice	Conținuturi asociate
1.1. Utilizarea adecvată a strategiilor și a regulilor de exprimare orală în monolog și în dialog, în vederea realizării unei comunicări corecte, eficiente și personalizate, adaptate unor situații de comunicare diverse	– reguli ale monologului (contactul vizual cu auditoriul; raportarea la reacțiile auditoriului și în condiții de examinare), tehnici de construire a monologului; tipuri de monolog: povestire/relatare orală, descriere orală, monolog informativ, monolog argumentativ, exprimarea orală a reacțiilor și a opiniilor privind texte literare și nonliterare, filme artistice și documentare, spectacole de teatru, expoziții de pictură etc.; adecvarea la situația de comunicare (auditoriu, context) și la scopul comunicării (informare, argumentare/persuasiune etc.); – reguli și tehnici de construire a dialogului (atenția acordată partenerului, preluarea/redarea cuvântului la momentul oportun, dozarea participării la dialog etc.); tipuri: conversația, discuția argumentativă, interviul (interviul publicistic, interviul de angajare); adecvarea la situația de comunicare (partener, context etc.) și la scopul comunicării (informare, argumentare/persuasiune etc.); argumentare și contraargumentare în dialog; – stilurile funcționale adecvate situației de comunicare; – rolul elementelor verbale, paraverbale și nonverbale în comunicarea orală: privire, gestică, mimică, spațiul dintre persoanele care comunică, tonalitate, ritmul vorbirii etc.
1.2. Utilizarea adecvată a tehnicilor de redactare și a formelor exprimării scrise compatibile cu situația de comunicare în elaborarea unor texte diverse	– reguli generale în redactare (structurarea textului, adecvarea la cerința de redactare, adecvare stilistică, așezare în pagină, lizibilitate); – relatarea unei experiențe personale, descriere, povestire, argumentare, știri, anunțuri publicitare, corespondență privată și oficială; cerere, proces-verbal, curriculum vitae, scrisoare de intenție, scrisoarea în format electronic (e-mail); – exprimarea reacțiilor și a opiniilor față de texte literare (studiate sau la prima vedere) și nonliterare, argumentare, rezumat, caracterizare de personaj, analiză, comentariu, sinteză, paralelă, eseu structurat, eseu liber/nestructurat; – normele citării; – normele limbii literare la nivelurile: ortografic și de punctuație, morfosintactic, lexico-semantic, stilistico-textual.

1.3. Identificarea particularităților și a funcțiilor stilistice ale limbii în receptarea diferitelor tipuri de mesaje/texte	– limbaj standard, limbaj literar, limbaj colocvial, limbaj popular, limbaj regional, limbaj arhaic; argou, jargon; – expresivitatea în limbajul comun și în limbajul poetic.
1.4. Receptarea adecvată a sensului/sensurilor unui mesaj transmis prin diferite tipuri de texte orale sau scrise	– texte literare (proză, poezie, dramaturgie); texte nonliterare, memorialistice, epistolare, jurnalistice, juridic-administrative, științifice, argumentative, mesaje din domeniul audio-vizualului; – sens denotativ și sensuri conotative; – calitățile generale și particulare ale stilului: claritate, proprietate, concizie, precizie, puritate, corectitudine, variație stilistică, simetrie, naturalețe, cursivitate, eufonie; – elemente care înlesnesc sau perturbă receptarea: canalul, codul, contextul; ficțiune, imaginație, invenție; realitate, adevăr; – scopul comunicării: informare, delectare, divertisment etc.; – reacțiile receptorului: cititor, ascultător;
1.5. Utilizarea adecvată a achizițiilor lingvistice în producerea și în receptarea diverselor texte orale și scrise, cu explicarea rolului acestora în construirea mesajului	– componentele și funcțiile actului de comunicare; – niveluri ale receptării și producerii textelor orale și scrise: fonetic, ortografic și de punctuație, morfosintactic, lexico-semantic, stilistico-textual, nonverbal și paraverbal; – normele limbii literare la toate nivelurile: fonetic, ortoepic, ortografic și de punctuație, morfosintactic, lexico-semantic, stilistico-textual; – tipuri textuale și structura acestora: narativ, descriptiv, informativ, argumentativ; – discursul politic, discursul publicistic; – rolul verbelor în narațiune; rolul adjectivelor în descriere; – rolul formulelor de adresare, de inițiere, de menținere și de închidere a contactului verbal în monolog și în dialog.

2. Utilizarea adecvată a strategiilor de comprehensiune și de interpretare, a modalităților de analiză tematică, structurală și stilistică în receptarea textelor literare și nonliterare

Competențe specifice	Conținuturi asociate
2.1. Identificarea temei și a modului de reflectare a acesteia în textele studiate sau în texte la prima vedere	– temă, motiv/motive identificat(e) în texte, viziune despre lume; – genuri literare: epic, liric, dramatic; – modul de reflectare a unei idei sau a unei teme în mai multe opere literare, aparținând unor genuri sau epoci diferite.
2.2. Identificarea și analiza principalelor componente de structură, de compoziție și de limbaj specifice textului narativ	– particularități ale construcției subiectului în textele narative; – particularități ale compoziției în textele narative: incipit, final, episoade/secvențe narative, tehnici narative; – instanțele comunicării în textul narativ; – construcția personajelor; modalități de caracterizare a personajului; tipuri de personaje; – tipuri de perspectivă narativă; – specii epice: basm cult, nuvelă, roman; – registre stilistice, limbajul personajelor, limbajul naratorului; – stilul direct, stilul indirect, stilul indirect liber.
2.3. Identificarea și analiza principalelor componente de structură și de limbaj specifice textului dramatic	– particularități ale construcției subiectului în textul dramatic; – particularități ale compoziției textului dramatic; – modalități de caracterizare a personajelor; – registre stilistice, limbajul personajelor, notațiile autorului; – specii dramatice: comedia; – un text dramatic postbelic; – creație dramatică și spectacol; – cronica de spectacol.
2.4. Identificarea și analiza elementelor de compoziție și de limbaj în textul poetic	– titlu, incipit, relații de opoziție și de simetrie, elemente de recurență: motiv poetic, leitmotiv, simbol central, idee poetică; – sugestie și ambiguitate; – imaginar poetic, figuri semantice (tropi); elemente de prozodie; – poezie epică, poezie lirică; – instanțele comunicării în textul poetic.
2.5. Compararea unor viziuni despre lume, despre condiția umană sau despre artă reflectate în texte literare, nonliterare sau în alte arte	– viziune despre lume, teme și motive, concepții despre artă, sensuri multiple ale textelor literare; – limbajul literaturii, limbajul cinematografic, limbajul picturii; limbajul muzicii (pentru proba orală).

2.6. Interpretarea textelor studiate sau la prima vedere prin prisma propriilor valori și a propriei experiențe de lectură	– lectură critică: elevii evaluează ceea ce au citit; lectură creativă: elevii extrapolează, caută interpretări personale, prin raportări la propria sensibilitate, experiență de viață și de lectură.
--	---

3. Punerea în context a textelor studiate prin raportare la epocă sau la curente culturale/literare

Competențe specifice	Conținuturi asociate
3.1. Identificarea și explicarea relațiilor dintre operele literare și contextul cultural în care au apărut acestea	– trăsături ale curentelor culturale/literare reflectate în textele literare studiate sau în texte la prima vedere.
3.2. Construirea unei viziuni de ansamblu asupra fenomenului cultural românesc, prin integrarea și relaționarea cunoștințelor asimilate	– curente culturale/literare în secolele XVII-XVIII: umanismul și iluminismul; – perioada modernă: a. secolul al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea (perioada pașoptistă; criticismul junimist); b. curente culturale/literare în secolul al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea (romantismul, realismul, simbolismul); c. perioada interbelică (orientări tematice în romanul interbelic, tipuri de roman: psihologic și al experienței; poezia interbelică, diversitate tematică, stilistică și de viziune; curente culturale/literare în perioada interbelică: modernism, tradiționalism; identitate culturală în context european); d. perioada postbelică (romanul postbelic, poezia în perioada postbelică, teatrul în perioada postbelică; curente culturale/literare: postmodernismul);

4. Argumentarea în scris și oral a unor opinii în diverse situații de comunicare

Competențe specifice	Conținuturi asociate
4.1. Identificarea structurilor argumentative în texte literare și nonliterare studiate sau la prima vedere	– construcția textului argumentativ; rolul conectorilor în argumentare, structuri și tehnici argumentative în texte literare și nonliterare, scrise sau orale; – logica și coerența mesajului argumentativ.
4.2. Argumentarea unui punct de vedere față de o problemă pusă în discuție	– verbe evaluative, adverbe de mod/predicative ca mărci ale subiectivității evaluative, cuvinte cu rol argumentativ, structuri sintactice în argumentare; – construcția discursului argumentativ: structuri specifice, conectori, tehnici argumentative, eseul argumentativ.
4.3. Compararea și evaluarea unor argumente diferite, pentru formularea unor judecăți proprii	– interpretări și judecăți de valoare exprimate în critica și în istoria literară; – eseul structurat, eseul liber.

III. PRECIZĂRI PRIVIND CONȚINUTURILE PROGRAMEI

a. LITERATURĂ

Autori canonici: Mihai Eminescu, Ion Creangă, I.L. Caragiale, Titu Maiorescu, Ioan Slavici, G. Bacovia, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Ion Barbu, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, G. Călinescu, E. Lovinescu, Marin Preda, Nichita Stănescu, Marin Sorescu.

Notă!

Conform programei școlare în vigoare, examenul de bacalaureat nu implică studiul monografic al scriitorilor canonici, ci studierea a cel puțin unui text din opera acestora. Textele literare la prima vedere pot aparține atât autorilor canonici, cât și altor autori studiați.

Pentru proba scrisă, elevii trebuie să studieze în mod aprofundat cel puțin numărul minim de texte prevăzute în programa școlară, aparținând autorilor canonici sau prozei narative, poeziei sau dramaturgiei românești, despre care să poată redacta un eseu structurat, un eseu liber sau un eseu argumentativ, în care să aplice conceptele de istorie și teorie literară (perioade, curente literare/culturale, elemente de analiză tematică, structurală și stilistică) menționate în prezenta programă.

Tematica studiilor de caz și a dezbatărilor din programele școlare, regăsită în programa de examen, poate fi valorificată în cadrul probelor orale și scrise, prin solicitarea argumentării unor opinii sau judecăți de valoare pe marginea acestora.

b. LIMBĂ ȘI COMUNICARE

Conținuturile de mai jos vizează:

- aplicarea, în diverse situații de comunicare, a normelor ortografice, ortoepice, de punctuație, morfosintactice și folosirea adecvată a unităților lexico-semantice;
- aplicarea cunoștințelor de limbă, inclusiv a celor dobândite în ciclul gimnazial, în exprimarea corectă și în receptarea textelor studiate sau la prima vedere.

Niveluri de constituire a mesajului

Nivelul fonetic

- pronunții corecte/incorecte ale neologismelor; hiat, diftong, triftong; accentul;
- cacofonia; hipercorectitudinea;
- pronunțare/lectura nuanțată a enunțurilor (ton, pauză, intonație).

Nivelul lexico-semantic

- variante lexicale; câmpuri semantice;
- erori semantice: pleonasmul, tautologia, confuzia paronimică;
- derivate și compuse (prefixe, sufixe, prefixoide, sufixoide), schimbarea categoriei gramaticale;
- relații semantice (polisemie; sinonimie, antonimie, omonimie);
- sensul corect al cuvintelor (în special al neologismelor);
- unități frazeologice (locuțiuni și expresii);
- câmpuri semantice și rolul acestora în interpretarea mesajelor scrise și orale;
- sensul cuvintelor în context; sens denotativ și sens conotativ.

Nivelul morfosintactic

- forme flexionare ale părților de vorbire (pluralul substantivelor, articularea substantivelor, forme cazuale; forme flexionare ale verbului, adjective fără grade de comparație, numerele etc.); valori expresive ale părților de vorbire; mijloace lingvistice de realizare a subiectivității vorbitorului;
- elemente de acord gramatical (între predicat și subiect – acordul logic, acordul prin atracție; acordul atributului cu partea de vorbire determinată);
- elemente de relație (prepoziții, conjuncții, pronume/adjective pronominale relative, adverbe relative);

Nivelul ortografic și de punctuație

- norme ortografice și de punctuație în constituirea mesajului scris (scrierea corectă a cuvintelor, scrierea cu majusculă, despărțirea cuvintelor în silabe, folosirea corectă a semnelor de ortografie și de punctuație);
- rolul semnelor ortografice și de punctuație în înțelegerea mesajelor scrise.

Nivelul stilistico-textual

- registre stilistice (standard, colocvial, specializat etc.) adecvate situației de comunicare;
- coerență și coeziune în exprimarea orală și scrisă;
- tipuri de texte și structura acestora: narativ, descriptiv, informativ, argumentativ;
- stiluri funcționale adecvate situației de comunicare;
- limbaj standard, limbaj literar, limbaj colocvial, limbaj popular, limbaj regional, limbaj arhaic; argou, jargon;
- stil direct, stil indirect, stil indirect liber;
- rolul figurilor de stil și al procedeelor artistice în constituirea sensului;
- rolul elementelor arhaice și regionale în receptarea mesajelor.

Notă!

Programa de examen este realizată în conformitate cu prevederile programelor școlare în vigoare. Subiectele pentru examenul de bacalaureat 2014 se elaborează în baza prevederilor prezentei programe.

Conform Adreselor M.Ed.C. nr. 48.871/23 noiembrie 2005 și nr. 31.641/3 mai 2006, începând cu anul școlar 2006-2007, „respectarea normelor prevăzute în ediția a II-a a *Dicționarului ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române* (DOOM²) este obligatorie [...] la examenele de bacalaureat, în cadrul cărora elevii vor face dovada cunoașterii acestora, fiind evaluați ca atare”.

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ
„GRASACI”
IASI

CUPRINS

ARGUMENT	5
PROZA	7
BASMUL CULT	7
POVESTEA LUI HARAP-ALB de Ion Creangă	7
I. UNIVERSUL OPEREI LUI ION CREANGĂ	7
II. ELEMENTE DE BASM POPULAR	7
III. ELEMENTE DE BASM CULT	14
IV. CARACTERIZAREA PERSONAJULUI <i>HARAP-ALB</i>	18
POVESTIREA	22
HANU-ANCUȚEI de Mihail Sadoveanu	22
I. UNIVERSUL OPEREI SADOVENIENE	22
II. <i>HANU-ANCUȚEI</i> – structură și semnificații	24
III. <i>HANU-ANCUȚEI</i> – apartenență la specia povestirii	27
REALISMUL	30
NUVELA	32
MOARA CU NOROC de Ioan Slavici	32
I. UNIVERSUL OPEREI LUI IOAN SLAVICI	32
II. <i>MOARA CU NOROC</i> – apartenență la specia nuvelei	33
III. STRUCTURA COMPOZIȚIONALĂ	34

IV. SUBIECTUL	35
V. TEHNICA ANALIZEI PSIHOLOGICE	38
VI. ELEMENTE REALISTE	39
VII. CARACTERIZAREA PERSONAJULUI <i>LICĂ SĂMĂDĂUL</i>	40
VIII. RELAȚIA ÎNTRE DOUĂ PERSONAJE (<i>GHIȚĂ-LICĂ</i>)	42
MODERNISMUL INTERBELIC (LOVINESCIAN)	45
ROMANUL OBIECTIV	48
ION de Liviu Rebreanu	48
I. UNIVERSUL OPEREI LUI LIVIU REBREANU	48
II. <i>ION</i> – apartenență la specia romanului	49
III. STRUCTURA COMPOZIȚIONALĂ	49
IV. SUBIECTUL	51
V. ROMAN OBIECTIV	51
VI. CONDIȚIA ȚĂRANULUI	52
VII. CONDIȚIA INTELECTUALULUI	53
VIII. CARACTERIZAREA PERSONAJULUI <i>ION</i>	54
IX. IMAGINEA CUPLULUI ÎN ROMANUL OBIECTIV (<i>ION-ANA</i>)	56
ROMANUL TRADIȚIONAL	59
BALTAGUL de Mihail Sadoveanu	59
I. UNIVERSUL OPEREI LUI MIHAIL SADOVEANU	59
II. STRUCTURA COMPOZIȚIONALĂ	62
III. SUBIECTUL	63
IV. ROMAN SOCIAL	67
V. ROMAN MITIC	70
VI. ROMAN INIȚIATIC	72
VII. RELAȚIA ÎNTRE DOUĂ PERSONAJE (<i>VITORIA LIPAN-GHEORGHÎȚĂ</i>)	74

ROMANUL SUBIECTIV (al experienței)	78
---	----

ULTIMA NOAPTE DE DRAGOSTE, ÎNTÂIA NOAPTE DE RĂZBOI

de Camil Petrescu	78
I. UNIVERSUL OPEREI LUI CAMIL PETRESCU	78
II. <i>ULTIMA NOAPTE</i> ... – apartenență la specia romanului	79
III. STRUCTURA COMPOZIȚIONALĂ	79
IV. SUBIECTUL	80
V. ROMAN AL EXPERIENȚEI	83
VI. ROMAN SUBIECTIV	84
VII. CARACTERIZAREA PERSONAJULUI ȘTEFAN GHEORGHIDIU ...	85
VIII. IMAGINEA CUPLULUI ÎN ROMANUL SUBIECTIV (ȘTEFAN-ELA) ...	87

ROMANUL BALZACIAN	90
--------------------------------	----

ENIGMA OTILIEI de George Călinescu

I. UNIVERSUL OPEREI LUI GEORGE CĂLINESCU	90
II. STRUCTURA COMPOZIȚIONALĂ	91
III. SUBIECTUL	93
IV. ELEMENTE REALISTE (balzacianism)	95
V. CARACTERIZAREA PERSONAJULUI FEMININ	96

ROMANUL POSTBELIC (perioada '45-'60)	99
---	----

MOROMETII de Marin Preda

I. UNIVERSUL OPEREI LUI MARIN PREDA	99
II. STRUCTURA COMPOZIȚIONALĂ	100
III. SUBIECTUL	101
IV. CARACTERIZAREA PERSONAJULUI ILIE MOROMETE	104

ROMANUL POSTBELIC (perioada '60-'80)*	107
--	-----

VÂNĂTOAREA REGALĂ de Dumitru Radu Popescu

I. UNIVERSUL OPEREI LUI D.R. POPESCU	107
II. STRUCTURA COMPOZIȚIONALĂ	109

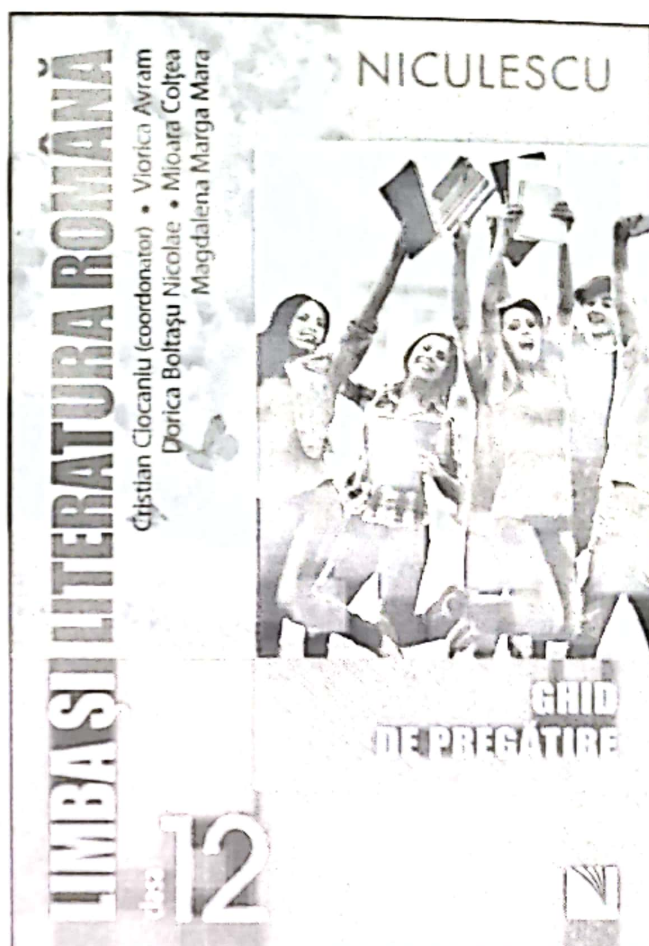
III. SUBIECTUL	112
IV. ROMAN PARABOLĂ (MITIC)	122
V. RELAȚIA ÎNTRE DOUĂ PERSONAJE (<i>HORIA DUNĂRIȚIU-MOISE</i>) ..	124
ROMANUL POSTBELIC (perioada după 1980)*	127
TOATE BUFNIȚELE de Filip Florian	127
I. UNIVERSUL OPEREI LUI FILIP FLORIAN	127
II. STRUCTURA COMPOZIȚIONALĂ	129
III. SUBIECTUL	130
IV. RELAȚIA ÎNTRE DOUĂ PERSONAJE (<i>LUCI-EMIL STRATIN</i>)	137
DRAMATURGIA	139
COMEDIA	139
O SCRISOARE PIERDUTĂ de I.L. Caragiale	139
I. UNIVERSUL OPEREI LUI I.L. CARAGIALE	139
II. <i>O SCRISOARE PIERDUTĂ</i> – comedie	141
III. CLASICISMUL COMEDIILOR LUI CARAGIALE	146
IV. PROBLEMA CUPLULUI ÎN TEXTUL DRAMATIC (<i>ZAHARIA</i> și <i>ZOE TRAHANACHE</i>)	147
DRAMA (perioada interbelică)*	151
JOCUL IELELOR de Camil Petrescu	151
I. UNIVERSUL OPEREI LUI CAMIL PETRESCU	151
II. <i>JOCUL IELELOR</i> – dramă de idei	152
III. RELAȚIA ÎNTRE DOUĂ PERSONAJE (<i>GELU RUSCANU-ȘERBAN SARU-SINEȘTI</i>)	158
DRAMA (perioada postbelică)	163
IONA de Marin Sorescu	163
I. UNIVERSUL OPEREI LUI MARIN SORESCU	163
II. <i>IONA</i> – dramă de idei	165
III. CARACTERIZAREA PERSONAJULUI UNIC	166

POEZIA	170
ROMANTISMUL	170
Romantismul românesc	171
LITERATURA PAȘOPTISTĂ	173
MIHAI EMINESCU	179
I. UNIVERSUL OPEREI LUI MIHAI EMINESCU	179
II. TEMA ȘI VIZIUNEA DESPRE LUME ÎN <i>SARA PE DEAL</i>	188
III. PARALELĂ <i>DORINȚA – DE CÂTE ORI, IUBITO...</i>	190
CRITICISMUL JUNIMIST	193
PRELUNGIRI ALE CLASICISMULUI ȘI ALE ROMANTISMULUI	
(curente tradiționale de început de secol XX)*	196
SĂMĂNĂTORISMUL	196
POPORANISMUL	197
OCTAVIAN GOGA*	199
I. UNIVERSUL OPEREI LUI OCTAVIAN GOGA	199
II. TEMA ȘI VIZIUNEA DESPRE LUME ÎN POEZIA <i>NOI</i>	202
SIMBOLISMUL	205
Simbolismul românesc	207
GEORGE BACOVIA	209
I. UNIVERSUL OPEREI BACOVIENE	209
II. TEMA ȘI VIZIUNEA DESPRE LUME ÎN <i>LACUSTRĂ</i>	210
III. PARALELĂ PRIVIND IPOSTAZELE EULUI LIRIC	
(<i>PLUMB</i> și <i>AMURG VIOLET</i>)	211

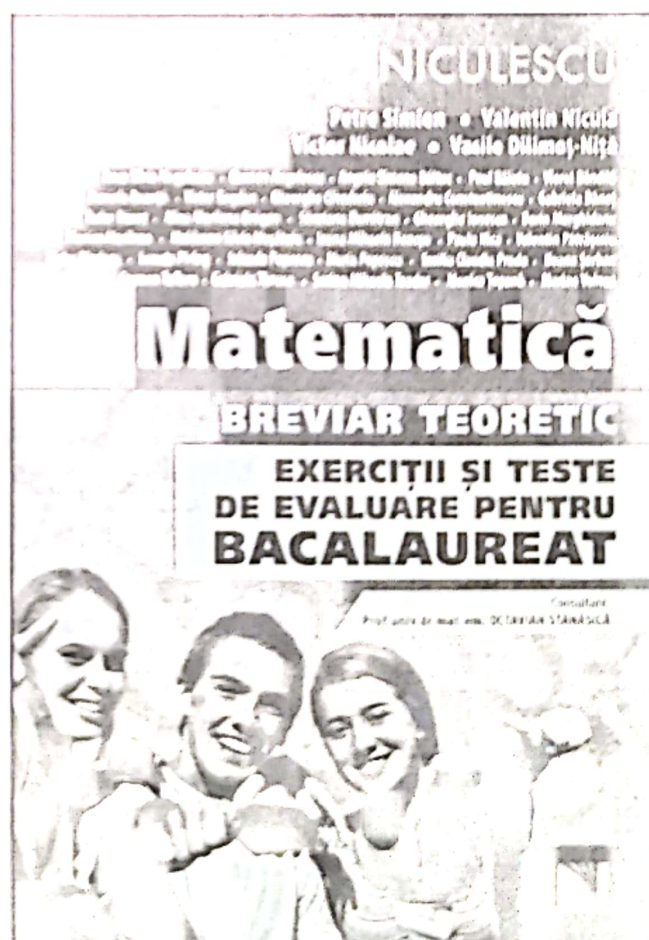
MODERNISMUL INTERBELIC	213
LUCIAN BLAGA	213
I. UNIVERSUL OPEREI LUI LUCIAN BLAGA	213
II. TEMA ȘI VIZIUNEA DESPRE LUME ÎN <i>EU NU STRIVESC COROLA</i>	221
TUDOR ARGHEZI	223
I. UNIVERSUL OPEREI LUI TUDOR ARGHEZI	223
II. TEMA ȘI VIZIUNEA DESPRE LUME ÎN <i>FLORI DE MUCIGAI</i>	231
III. PARALELĂ <i>PSALM</i> DE LUCIAN BLAGA – <i>PSALMI</i> ARGHEZIENI ...	233
ION BARBU	236
I. UNIVERSUL OPEREI LUI ION BARBU	236
II. TEMA ȘI VIZIUNEA DESPRE LUME ÎN <i>DIN CEAS, DEDUS</i>	241
TRADIȚIONALISMUL INTERBELIC	243
GÂNDIRISMUL	243
ION PILLAT	245
I. UNIVERSUL OPEREI LUI ION PILLAT	245
II. TEMA ȘI VIZIUNEA DESPRE LUME ÎN <i>ACI SOSI PE VREMURI</i> ...	249
NEOMODERNISMUL POSTBELIC	252
NICHITA STĂNESCU	254
I. UNIVERSUL OPEREI LUI NICHITA STĂNESCU	254
II. TEMA ȘI VIZIUNEA DESPRE LUME ÎN POEZIA <i>FRUNZĂ VERDE DE ALBASTRU</i>	256
POSTMODERNISMUL	259
BIBLIOGRAFIE CRITICĂ	263
EXAMENUL NAȚIONAL DE BACALAUREAT. Programa de examen pentru disciplina limba și literatura română	265

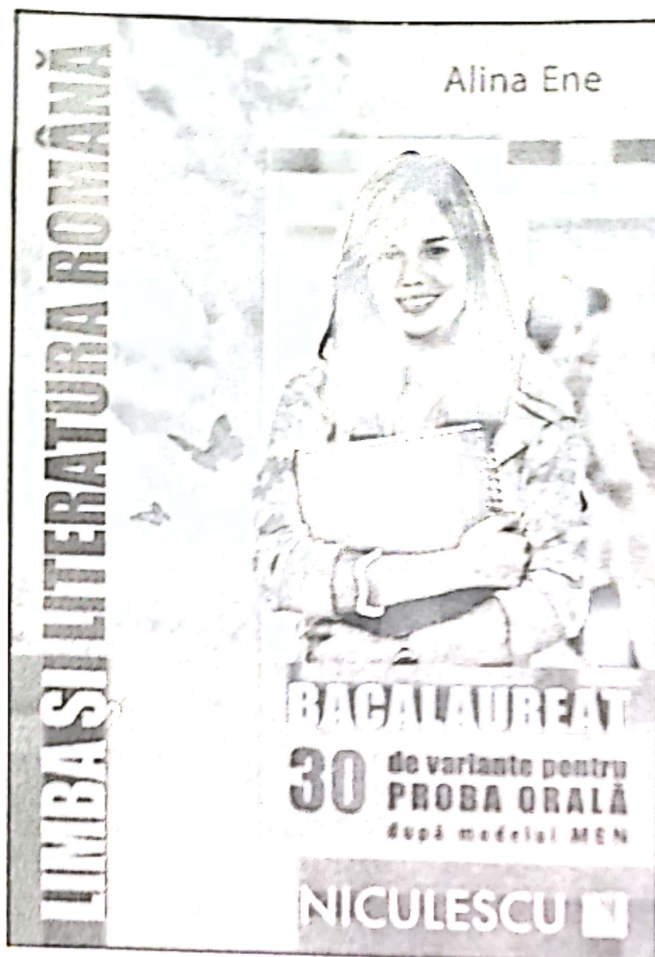
* Subiecte valabile pentru profilul umanist

Format: 16 x 23 cm
 Număr de pagini: 256
 ISBN: 978-973-748-749-0



Format: 16 x 23 cm
 Număr de pagini: 256
 ISBN: 978-973-748-785-8





Format: 14,5 x 20,5 cm
Număr de pagini: 112
ISBN: 978-973-748-846-6



Format: 16 x 23 cm
Număr de pagini: 272
ISBN: 978-973-748-845-9

NICULESCU

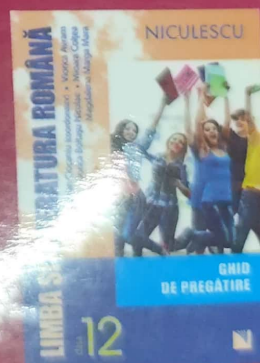
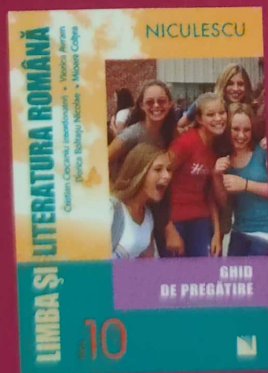
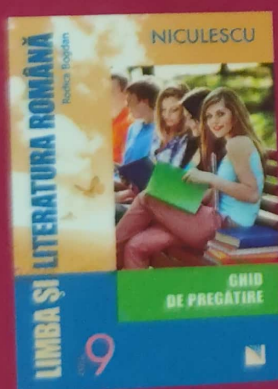
Citim. Știm.

Acest auxiliar se adresează elevilor de clasa a XII-a care se pregătesc pentru susținerea Examenului de Bacalaureat și prezintă aspecte esențiale ale evoluției literaturii române. Lucrarea de față are o structură tripartită (Proză, Poezie și Dramaturgie) și se remarcă prin viziunea amplă, completă asupra fenomenului literar, prin rigurozitatea și claritatea demersului didactic, dar și prin originalitatea structurării materialului.

Cartea cuprinde:

- prezentarea epocilor și a curentelor literare ale căror trăsături esențiale sunt ilustrate în operele autorilor canonici
- creionarea universului operei scriitorilor studiați
- prezentarea subiectului textelor epice și dramatice
- argumentarea caracteristicilor speciilor literare impuse de Programa școlară (și pentru Examenul de Bacalaureat)
- caracterizări ale personajelor din operele epice și dramatice
- eseuri privind relația între două personaje
- eseuri de tip paralelă între două opere lirice ale aceluiași autor sau ale unor autori diferiți
- prezentarea temei și a viziunii despre lume în textele impuse prin Programă

ÎN ACEEAȘI SERIE:



ÎN CONFORMITATE CU PROGRAMA APROBATĂ DE
MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE

www.niculescu.ro

ISBN 978-973-748-804-6

